



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Posgrado en Artes y Diseño  
Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Post 94 : El arte mexicano y la reactivación de la dimensión política y social.**

**Algunos casos.**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
Maestra en Artes Visuales

Presenta:

**DENNI QUIROS ROBLES**

**DIRECTOR DE TESIS**

Dra. Laura González Flores

(IIE)

**SINODALES**

Dra. Elia Espinosa López

(IIE)

Dra. Alfia Leiva del Valle

(ENAP)

Mtro. Juan Manuel Marentes Cruz

(ENAP)

Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas

(ENAP)

México, D.F., junio 2013

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. Algunas ideas sobre lo político y lo social en el arte.</b>	
1.1. El dispositivo arte y política.	10
1.2. El salto benjaminiano.	12
1.3. Antonio Gramsci	14
1.4. El arte comprometido de Jean Paul Sartre.	16
1.5. T.J. Clark: del artista revolucionario a las utopías soviéticas.	17
1.6. Las paradojas del arte político. Jacques Rancière.	21
1.7. El poder del arte de Boris Groys.	24
1.8. Alan Badiou.	25
<b>Capítulo II. Algunas ideas sobre el arte político de Latinoamérica.</b>	
<b>Antecedentes.</b>	
2.1. Gerardo Mosquera y la visión global latinoamericana.	31
2.2. Luis Camnitzer sobre la ética.	33
2.3. Culturas híbridas. Néstor García Canclini.	35
2.4. Guillermo Gómez Peña. El paradigma multicultural.	36
2.5. El arte político en Argentina: de Tucumán Arde a Escraches.	39
2.6. Antecedentes en México: Los Grupos.	45

### **Capítulo III. Análisis e interpretación de las obras en México. Post 1994.**

3.1. México 1994.	49
3.2. Francis Alÿs, “ <i>Vivienda para todos</i> ”, 1994.	53
3.3. César Martínez, “ <i>APRlcalipsis</i> ”, 1995-1996.	56
3.4. Vicente Razo, “ <i>Museo Salinas</i> ”, 1996.	63
3.5. Marcos Ramírez ERRE, “ <i>Toy an horse</i> ” INSITE, 1997.	67
3.6. Minerva Cuevas. “ <i>Mejor Vida. Corp.</i> ”, 1997.	71
3.7. Yoshua Okón y Miguel Calderón, “ <i>A propósito</i> ”, 1997.	77
3.8. Gustavo Artigas, “ <i>Las reglas del juego</i> ” INSITE, 2000-2001.	82
3.9. Teresa Margolles, Pabellón de México en la Bienal de Venecia, “ <i>¿De qué otra cosa podríamos hablar?</i> ”, 2009.	85
<b>Capítulo IV. Conclusiones.</b>	<b>96</b>
Bibliografía	103

## Introducción

*“Decir que existe algo denominado ‘arte político’ implicaría reconocer que también existe uno ‘apolítico’. La distinción es tan generalizadora que nos es inútil para hablar detalladamente acerca de una obra o un artista. El término ‘arte político’ es un callejón sin salida que ni siquiera se refiere a un movimiento artístico (de por sí términos problemáticos cuando uno trata de hablar acerca de un artista o una obra). La política es una temática, no una tendencia estética; es un área de la actividad humana, como lo son el sexo o la gastronomía, que penetra una obra, y si bien sus aspectos pueden ser identificados en ésta, no es suficiente para hacer una valoración sobre el tipo de arte, al igual que ‘arte sexual’ o ‘arte gastronómico’.”<sup>1</sup>*

Si estamos de acuerdo con lo escrito por Pablo Helguera tenemos que no hay un arte político, sino solamente una temática política en el arte. Podemos rastrear en la historia cómo los artistas reinscriben lo social y lo político en el arte y encontraremos muchos ejemplos. En cada época este binomio opera de manera diferente.

En esta tesis, me propongo analizar primeramente algunas ideas de cómo en la modernidad aparecen diferentes posturas en cuanto a la función social del arte, reuniendo las tesis de filósofos y escritores como Walter Benjamin, Antonio Gramsci y Jean Paul Sartre. Ante los cambios drásticos de fines del siglo XX incluyo otros filósofos contemporáneos que revisan cómo ha cambiado el arte y la política a principios del siglo XXI en escritores como Boris Groys, Jacques Rancière y Alan Badiou. A pesar de que existen muchos otros intelectuales y artistas que trabajan y escriben sobre estos temas, escogí para el primer capítulo algunos escritores de la primera mitad del siglo XX, determinantes por sus

---

<sup>1</sup> Helguera, Pablo, *Arte contemporáneo y educación política*, Curare No. 22, Julio –diciembre, México, D.F., 2003, p.23.

posturas marxistas como Gramsci, Benjamin o Sartre. Estos autores aportan un balance y análisis para la historia de la función social del arte y la labor del intelectual y el artista como un constructor y organizador. Esta postura del artista es fundamental, determinada por su ideología, dirige su trabajo y marca el inicio y el desarrollo del arte crítico durante el siglo XX. Con las ideas de los filósofos contemporáneos como Clark, Rancière, Groys y Badiou en la segunda parte del primer capítulo se toman en cuenta las nuevas asociaciones en las prácticas del arte a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Ante las nuevas circunstancias políticas y económicas en el mundo y los cambios de percepción y comunicación que han surgido, estos autores revisan cómo el arte crítico tiene distintas formas de incidir en lo social. Elegí estos autores porque es importante revisar la compleja circunstancia de nuestra época, donde el arte tiene nuevas maneras de hacerse visible y se construye una red más amplia entre su estatus y la política.

En 1930 Antonio Gramsci escribió "*la elección de la concepción del mundo es también un acto político*"<sup>2</sup>, es decir que la decisión de creer en algo sea lo que fuere, es ya un acto político. Este argumento no ha cambiado, simplemente las personas reconocen o no, sus propios actos como políticos. Arte y política son un binomio constante en la historia, pero articulado siempre por las ideologías de la sociedad y del artista. Planteo en esta tesis que especialmente en situaciones sociales de crisis, el artista sí está alerta y sí así lo desea, toma una postura ante el proceso histórico que está viviendo. En los países sudamericanos con

---

<sup>2</sup> Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la Cárcel 3*, México, D.F., Edit. Juan Pablos, 1975, p.15.

situaciones críticas como las dictaduras militares de Chile, Argentina, Perú, Bolivia y Paraguay entre los años sesenta y setenta especialmente, o en Colombia las guerrillas que inician en 1964, y la revolución cubana de 1959 transformada posteriormente en dictadura, hicieron que el arte y la política se vincularan constantemente en esos países. Analizo algunos ejemplos del caso de Argentina y también algunas ideas sobre el arte político latinoamericano en escritores como Gerardo Mosquera, Nestor García Canclini y Luis Camnitzer quienes han manifestado un interés ante este tema.

El arte con temas sociales o políticos sigue generando mucha incomodidad, se cuestiona siempre su eficacia, sin que necesariamente tenga que tener alguna y mucho menos un resultado lineal, algo que se resuelve como una ecuación algebraica despejando la x, siendo ésta la efectividad del arte. La efectividad del arte es siempre algo azaroso, incalculable que trabaja como un dispositivo, de muy diversas maneras dentro de los múltiples terrenos y redes de la sociedad. Un ejemplo de este tipo de incomodidad es el siguiente comentario de Félix de Azúa cuando Catalina Serra le pregunta sobre su libro donde insiste en la imposibilidad del arte político, por qué Goya podía ser político y los artistas actuales no.

*No creo que el arte tenga capacidad de hacer crítica política, no dudo de que quiera hacerla, sino de que sea eficaz en términos políticos. Al contrario, me parece de una ineficacia espantosa. Todo el intento de hacer arte político se convierte inmediatamente en un bibelot lujoso y esnob para burgueses que puedan permitirse tenerlo en su casa. Y hablo a partir del papel que tiene hoy el arte, no del que tenía en los tiempos de Goya o del que tenía en tiempos de Géricault . 'La balsa de la Medusa' me parece una pintura política y también el 'Marat' de David. Pero ahora no es posible.*

*Sería como preguntarse si la publicidad puede ser política. Lo dudo mucho, y no tanto por los que la hacen sino por el medio. Lo que suelen llamar arte político es arte políticamente correcto. Exposiciones sobre mujeres maltratadas, sobre el sida, sobre el papel de la mujer en el mundo islámico... son secciones de los periódicos, tratadas con un poco más de buen gusto, con fotografías un poco mejores, pero no dejan de ser una prolongación de los medios de formación de las masas.*<sup>3</sup>

Contrario al comentario de Félix de Azúa, me interesa analizar con casos específicos cómo actualmente la política en el arte aparece como detonante, crítica y reflexión. En la historia de Latinoamérica en países como Argentina las acciones entre artistas, colectivos y la comunidad causaron disturbios, ejercieron presión y cambios. Las grandes bienales y exposiciones universales parecen más y más detenerse sobre estos temas que ocurren y transforman siempre de una u otra manera el mundo. Además las grandes obras con contenido político actualmente ejercen aportaciones impecables también en el campo de la estética y no son meros panfletos como quiere verlos Azúa.

En la historia de México posrevolucionario hay etapas de silencio. La prevalencia de la generación de artistas abstractos, que no estuvieron muy interesados en la política salvo por las matanzas estudiantiles de 1968, hicieron que se desarrollara el conceptualismo tardíamente en el país. La actividad de los grupos artísticos de los setenta duró pocos años. El año de 1994 marca en México un cambio sin precedentes. Con el estallido del EZLN el primero de enero, el fin de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari y los asesinatos de Luis Donaldo Colosio en marzo

---

<sup>3</sup> Félix de Azúa en entrevista con Catalina Serra en El País, 1 de noviembre del 2002, en Pablo Helguera, "Arte contemporáneo y educación política", en *Curare* No. 22, México, D.F., 2003, p.23.



de 1994 y Francisco Ruiz Massieu en septiembre del mismo año, lo social y lo político adquieren una nueva revitalización en el arte. Ante el estallido de esta crisis de los noventa, algunos artistas mexicanos actúan de inmediato ante estos sucesos como Francis Alÿs o César Martínez. Unos años más tarde a fines de los noventa en esta gran mezcolanza de acusaciones, inestabilidades y desequilibrios sociales surgen varios artistas que reinscriben lo social en el arte. Analizo obras específicas de otros artistas como Vicente Razo, Marcos Ramírez Erre, Minerva Cuevas, Gustavo Artigas, Yoshua Okón y Miguel Calderón. Con el incremento potenciado de la violencia en el país y la guerra del narcotráfico este tema no ha disminuido sino crecido entre los artistas mexicanos. Por lo anterior termino analizando la obra de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia del 2009, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?” que es un trabajo de una estética quirúrgica, determinante y terriblemente crítico y una artista que ha llevado el arte a nuevas esferas, nuevas formas visibles, encontrando otros modos de insertar el arte en la sociedad.

Nos encontramos en una era en que el arte tiene diferentes maneras de operar y de inscribirse en la sociedad, hay muchas prácticas alternativas y otros medios de comunicación en nuestro tiempo. Lo político es inseparable del hombre. El arte y la política estarán vinculados permanentemente.

¿Cómo debe el artista responder ante la revolución?<sup>4</sup> es la pregunta sin respuesta que hace T.J. Clark, a la que podemos agregar que esta decisión dependerá siempre de la posición, la circunstancia y la ideología de cada artista.

---

<sup>4</sup> Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois*, Los Angeles, University of California Press, 1999, p.182.

## Capítulo I. Algunas ideas sobre lo político y lo social en el arte.

### 1.1. El dispositivo arte política.

Dos campos tan opuestos y tan unidos como el arte y la política, se podrán colocar en esferas completamente diferentes, pero siempre habrá manera de vincularlos.

Como dice Yoshua Okón:

*“..es imposible que el arte no tenga un contenido político o unas connotaciones políticas, la diferencia es que hay artistas que están conscientes de eso y hay artistas que quieren ignorarlo...”<sup>5</sup>*

Es necesario estudiar esta relación elástica en un tiempo donde los medios de comunicación y percepción han cambiado. El binomio arte y política se presenta como un dispositivo foucaultiano, es decir, una red establecida entre elementos que varían de acuerdo a la circunstancia política y social de cada lugar en cada época. Giorgio Agamben resume el dispositivo en tres puntos: un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tiene una función estratégica concreta y se inscribe siempre en la relación de poder.

*“es una ‘red’ que incluye en sí la episteme, que es, para Foucault, aquello que en determinada sociedad permite distinguir lo que es aceptado como un enunciado científico de lo que no es científico.”<sup>6</sup>*

Agamben continúa más adelante con una definición del dispositivo usando muchos verbos que representan esta multiplicidad de los vectores que actúan dentro de la red:

*“Generalizando ulteriormente la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos, llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar,*

---

<sup>1</sup> <http://www.5min.com/Video/Art-Talk-with-Yoshua-Okon-517137475>

<sup>2</sup> Agamben, Giorgio, “¿Qué es un dispositivo?”, Conferencia en la UNLP, 2005, p. 1.

*modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones de los seres vivientes.”<sup>7</sup>*

En el desarrollo extremo del capitalismo en el que vivimos, existe una masiva proliferación de dispositivos. En la actualidad, como individuos estamos trabajando casi siempre dentro de uno.

El arte y la política hoy en día tienen ciertamente la capacidad de interceptar, modelar u orientar conductas, gestos u opiniones de los seres humanos, funcionan en una red que no es estable, ni permanente, que se manifiesta distinto y actúa de distinta manera con diferentes prácticas artísticas. En el siglo XIX los artistas se manifestaron abiertamente con posturas políticas tan radicales como Gustave Courbet, quien actuó dentro de la trinchera y en el campo del arte.<sup>8</sup>

Durante todo el siglo veinte este dispositivo será un tópico de envergadura entre intelectuales y artistas. El artista del siglo veinte ha decidido dar un salto y tener la posibilidad de elegir dónde y cómo inscribe su práctica creativa. En el siglo XXI sabemos que el arte y la política se insertan por diversos canales. En esta tesis analizo cómo este dispositivo arte y política puede trabajar en la sociedad actual y desde cuales aristas en cada uno de los casos seleccionados.

---

<sup>3</sup> *ibídem*, p. 5.

<sup>8</sup> Ver 1.5. de esta tesis.

## 1.2. El salto benjaminiano.

En la primera mitad del siglo veinte después del triunfo de la revolución bolchevique, en la era de la reproductibilidad tecnológica, el marxismo y el socialismo dominaron gran parte del pensamiento de Europa, comienza un creciente interés por definir la postura del intelectual y del artista ante la sociedad. Encontramos en estos momentos de la historia, ante la crisis y la devastación europea después de dos guerras mundiales consecutivas, que muchos pensadores y artistas declararon un compromiso absoluto por la función social del arte.

En 1934, en *“El autor como productor”*, Walter Benjamin escribe:

*“el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede ser establecido –o mejor elegido- con base en su posición dentro del proceso de producción”*<sup>9</sup>

Cercano a los pensamientos de Brecht para transformar los aparatos de producción y la política como el arte de pensar en la cabeza de los otros,<sup>10</sup> Benjamin hace de este texto un pequeño manifiesto sobre la posición y la función del artista o el autor. Habla de un activismo necesario en el trabajo del autor, claramente enuncia la función organizadora de la obra que no debe limitarse sólo al plano propagandístico. Benjamin continua hablando sobre el compromiso del artista:

*“.. que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar, de instruir”*<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter , *“El autor como productor”*, traducción Bolívar Echeverría, en <http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-espectadores>, p. 5.

<sup>10</sup> *ibídem*, p. 6-7.

<sup>11</sup> *ibídem* p.10.

Esto opera como un dispositivo foucaultiano, es decir la producción del artista es capaz de orientar, el arte nuevamente tiene este esquema pedagógico didáctico. Hay una relación evidente de Benjamin con Gramsci en definir esta función activa del intelectual en textos que fueron escritos en la misma década.

Por si fuera poco en este pequeño texto, Walter Benjamin inserta un comentario extraordinario sobre el humor en la producción, escribiendo:

*“y para el pensamiento digámoslo de paso, no hay mejor punto de partida que la risa.”<sup>12</sup>*

Qué extraordinario que un alemán, judío, perseguido por los nazis escriba sobre el humor tan característico también de la identidad mexicana (que aparecerá en la mayoría de las piezas analizadas en esta tesis). El humor alrededor de Benjamin en esa época está en sus amigos Bertolt Brecht y en muchos artistas de la Nueva Objetividad.

En 1936 en *“La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”* escrita dos años más tarde, Benjamin concreta una nueva noción en cuanto a la nueva práctica del arte cuando escribe:

*“...se ha revolucionado toda la función social del arte. Su fundamento no aparece en el ritual, sino en una praxis diferente: a saber, su fundamento aparece en la política.”<sup>13</sup>*

Es aquí que Benjamin claramente está hablando de una nueva manera de hacer el arte, la nueva praxis en lo político. Como todo un visionario Benjamin sabe que la ciencia y los medios de reproducción nuevos cambiarían también la percepción del mundo. Cuando habla que el fundamento de la obra está en la política, creo que

---

<sup>12</sup>*ibídem* p.12.

<sup>13</sup>Benjamin, Walter, *Estética y política*, Buenos Aires, Edit. Los Cuarenta, 2009, p. 98.

describe la amplitud misma del concepto nuevo del arte, el de arte-vida que se desarrollaría por completo en los próximos cuarenta años.

### **1.3. Antonio Gramsci.**

Antonio Gramsci, otro gran filósofo contemporáneo a Walter Benjamin, escribió en la década de los treinta desde la cárcel -donde estaba preso desde 1927 por acusaciones del régimen fascista de Mussolini- una premisa que me parece fundamental para inscribir lo que es el acto político. En su cuaderno número tres, Gramsci escribe: *“como la elección de la concepción del mundo es también un acto político.”*<sup>14</sup>. Cualquier acción te inscribe dentro de la sociedad a la que perteneces, es decir, el acto de pensar o de elegir las cosas son actos políticos. Por otra parte en su primer cuaderno drásticamente ha definido una tajante división social:

*“El primer elemento es el de que existen realmente gobernados y gobernantes, dirigentes y dirigidos. Toda la ciencia y el arte político se basan en este hecho primordial, irreductible.”*<sup>15</sup>

Claramente y desde un principio irreductible define dos clases en una sociedad: las masas y la hegemonía, algo que ochenta años más tarde, no ha cambiado en lo más mínimo. El intelectual, gracias a su privilegiada educación proviene de la hegemonía y debe actuar para las masas. Con la misma postura que Benjamin, Antonio Gramsci escribe en el cuaderno número dos:

*“...el intelectual insertado activamente en la vida práctica trabaja como constructor y organizador.”*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel 3*, México, Edit. Juan Pablos, 1975, p.13.

<sup>15</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel 1*, México, Edit. Juan Pablos, 1975, p.40.

Constantemente aparece en estos cuadernos la función de los intelectuales como pedagogos y organizadores. Estos intelectuales orgánicos son los filósofos, artistas, literatos cuyas acciones tendrán que ver con organizar y construir una sociedad.

Además me parece muy importante que Gramsci habla sobre el subalterno en su sexto cuaderno y su dificultad en unificarse y existir en su diferencia con las naciones o los estados. Cualquier vestigio de autonomía de estos grupos minoritarios es inestimable para la labor del historiador integral.<sup>17</sup> En el México del siglo XXI los subalternos son desafortunadamente todavía los indígenas. Estos subalternos han tomado una voz que aparece con el levantamiento del EZLN en 1994, un detonador de las comunidades indígenas que inició su lucha autónoma su derecho a ser diferentes y su inscripción en la sociedad global. Aunque mitigado el movimiento y descalificado en mucho por la burguesía mexicana, el EZLN es un movimiento de minorías que ha tenido cambios y fuerzas revolucionarias distintas, pacíficas, algo nuevo en la historia de México y en la historia mundial. En el arte contemporáneo se manifiestan cada vez más las minorías, se puede comprobar muchos casos de artistas que han tomado las voces de los subalternos, de las minorías sobre todo étnicas o raciales. Menciono lo anterior porque Gramsci anuncia, por un lado, esta labor organizadora de los artistas en la sociedad y por el otro esta necesidad de las minorías de inscribirse en la sociedad, sucesos importantes para el análisis de esta tesis.

---

<sup>16</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel 2*, México, Edit. Juan Pablos, 1975, p.15.

<sup>17</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la Cárcel 6*, México, Edit. Juan Pablos, 1975, p. 251.



#### 1.4. El arte comprometido Jean Paul Sartre.

Jean Paul Sartre en su introducción a la revista Tiempos Modernos en 1948 escribe un breve pero apasionado artículo en el que asume lo que debe ser la nueva postura del escritor ante su *Zeitgeist*, o el espíritu de su tiempo. En este texto, que parece tener también la tónica de manifiesto, Sartre escribe que debes combatir y amar la época en la que vives. Además, es un artículo sumamente crítico que descabeza a otros artistas de su tiempo, como a Marcel Proust, que tiene ideas muy distintas a las de Sartre. La función social del arte es la que debe cambiar y cambiar las situaciones de las clases. Escribe fervientemente sobre un arte comprometido ideológicamente donde el artista asume una posición frente al proceso histórico:

*“En resumen, nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea”.*<sup>18</sup>

También aclara que las acciones de elegir son todas ya actos que nos insertan como seres humanos dentro de una sociedad.

*“...el hombre se manifiesta siempre: manifiesta su medio profesional, su familia, su clase y finalmente cómo está situado en relación con el mundo entero.”*<sup>19</sup>

Como en el caso de Gramsci, el hombre se inserta en la sociedad y al manifestarse está realizando un acto político. Para Sartre la sociedad burguesa

---

<sup>18</sup> Jean Paul Sartre, Presentación de *Les Temps Modernes, ¿Qué es la Literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950, p.12.

<sup>19</sup> *ibídem*, p.17.

está regida por el espíritu analítico<sup>20</sup>, con el cual es necesario terminar, encontrando la libertad o la liberación y con ello la posibilidad de elección para las masas. Esta actitud completamente crítica y activista de Sartre con convicciones fervientes, lo acompañó a lo largo de su vida, hasta rechazar el premio Nobel de Literatura en 1964, cuando se convierte en uno de los intelectuales más comprometidos del siglo XX, con una labor de constructor y organizador.

### **1.5. T.J. Clark: del artista revolucionario a las utopías soviéticas.**

Cuando el historiador inglés T.J. Clark analiza las labores de algunos artistas del siglo XIX en su libro *"The Absolute Bourgeois"*, rescata entre ellos a Baudelaire y a Millet quienes entraron a la política periféricamente, siendo su obra menos revolucionaria y más política, es decir, que fueron artistas que no estuvieron en la trincheras y no necesariamente constantes en sus declaraciones políticas a lo largo de su vida, aún así el valor de su postura y sus obras fueron fundamentales como críticas. Clark continúa escribiendo cómo una imagen de Honoré Daumier pudo más en la lucha contra Bonaparte que todos los políticos juntos. Pero cuestiona cómo es posible conocer la efectividad del arte político:

*"La pregunta es finalmente: ¿Cómo puede haber un arte efectivo político? ¿No es todo esto una quimera, un sueño, incompatible con las condiciones básicas de la producción artística del siglo XIX, la pintura de caballete, la privacidad, el aislamiento, el mercado del arte, la ideología del individualismo? ¿Podría haber algo como un arte revolucionario cuando*

---

<sup>20</sup> *ibídem*, p.13. En este texto, Sartre desarrolla el término el espíritu analítico, o de análisis, como la doctrina oficial de la democracia burguesa desde hace ciento cincuenta años. La burguesía excluye la percepción de realidad colectiva y al no poder concebir la fraternidad, la convierten en caridad, aspecto no lejano de un lastre del cristianismo institucionalizado. El espíritu de análisis debe terminar, ya que aísla a los hombres en beneficio de las clases privilegiadas y por ello es necesaria la liberación.

*existieron los medios- momentánea y abruptamente- para cambiar estas condiciones básicas, en 1919, cuando El Lissitzky colocó su poster de propaganda afuera de una fábrica en Vitebsk, o en 1918 en Berlín cuando Richard Huelsenbeck tuvo la oportunidad de “hacer poesía con una pistola en su mano”?*<sup>21</sup>

Para Clark el artista del siglo XIX buscó los medios para que su arte no estuviera colgado solamente en el salón o en una casa burguesa. Fue Courbet el artista que logró casi lo imposible, al exponer en el Salón de 1851 tres polémicos cuadros, el “Entierro de Ornans”, “Los picapedreros” y “Los campesinos de Flagey”. Se insertó así en una red de ideologías, menoscabando las ideas de arte para la burguesía y criticando a la burguesía misma. Por un momento logró crear las condiciones para hacer un arte revolucionario pero más adelante, por su participación en la Comuna de París, fue encarcelado en 1871 y de ahí hasta su muerte en el exilio en Suiza en 1873.<sup>22</sup>

No sería hasta los albores del siglo veinte con el triunfo de la revolución rusa, cuando en 1919 un grupo de artistas comprometidos completamente con la sociedad, se manifestaron en Vitebsk como vanguardia artística. UNOVIS (un acrónimo de los Afirmantes de las Nuevas Formas del Arte) formado por Kasimir Malevich y El Lissitzky, entre otros, es el colectivo que plantea las nuevas utopías para el arte y la cultura. El colectivismo exacerbado de Kasimir Malevich en el primer Almanaque de UNOVIS describe que el nuevo camino a seguir para llegar a ser el hombre del mundo, es restringiendo los egos y aniquilando el yo:

---

<sup>21</sup> Traducción mía de Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois*, Los Angeles, University of California Press, 1999, p.179.

<sup>22</sup> *ibídem* p.p. 180 -182.

*“El santo moderno se aniquila asimismo en nombre del colectivo, en nombre de la imagen que se perfecciona, en nombre de la unidad, en nombre de la unión.”<sup>23</sup>*

Un primer punto utópico donde el individuo se sacrifica por el colectivo. La economía y el colectivo forman las llaves de la autorreflexión que UNOVIS propone. Es difícil hoy en día reconocer las palabras tan radicales de Malevich, escribiendo en 1920 cómo la economía es la nueva quinta dimensión, la nueva medida y prueba de todo el trabajo artístico y creativo,<sup>24</sup> pero la economía era entonces muy distinta de lo que es ahora. Para estos artistas marxistas, en ese momento la economía representa el inicio, el origen del todo, el nuevo cero, por eso lo compara Malevich con el cuadrado negro y escribe:

*“usen el cuadrado negro como una marca de la economía mundial”<sup>25</sup>*

Las declaraciones más y más radicales de Malevich sólo pueden leerse dentro de este espíritu de 1920. Este arte y revolución apelaba a alguna verdad, verdaderamente lejana a lo que el individualismo capitalista ahora exige.

Para El Lissitzky la utopía se plantea por una parte desde la arquitectura como un arte mayor, otro nombre para colectividad, fundamental para esta época urbana que además acoge otras artes. Su propaganda y su obra bidimensional iban dirigidas a este punto que logra de una manera implacable, perfecta y sintética, un

---

<sup>23</sup> Traducción mía de Kasimir Malevich “Concerning the ego and the collective, UNOVIS Almanac 1, en Clark, T.J., en *Farewell to an idea*, Singapore, Yale University Press, 1999, p. 226.

<sup>24</sup> Kasimir Malevich “Le carré, le degré, le zéro” en Clark, T.J., *Farewell to an idea*, *ibídem*, p. 259.

<sup>25</sup> *ibídem*, p.279.

sueño de la totalización visual, con el uso del lenguaje y la forma pretende hacer una revolución con el signo.<sup>26</sup>

El espíritu utópico se extiende hacia la vida. M. Kunin en el *Partiinost in Art* habla de un partido UNOVIS que:

*“...destruirá los mundos antiguos del arte para crear un nuevo mundo, un nuevo edificio, nuevas estructuras de la nueva cultura, una cultura para todos, de acuerdo a las nuevas formas de la comuna.”<sup>27</sup>*

Una postura socialista, vanguardista, hasta romántica, de rompimiento absoluto con lo establecido. Muy poco tendría que durar este momento tan eclipsado. Ninguno de ellos sabía lo que iba a ser el nuevo régimen en la U.R.S.S.

Clark pone sobre la mesa esta utopía, cuestionando la efectividad que pudiese tener. Con gran certeza le otorga al arte esta función fundamental de hacer imaginar diferente. Esta agrupación de artistas rusos de UNOVIS en este momento definitivo en 1920, aunque llenos de utopías inalcanzables, nos permiten al menos ver cómo las obras de arte pueden atacar, dislocar, hasta subvertir una ideología.<sup>28</sup> Es verdad como rescata Clark que el arte político efectivo es sólo una quimera, y es el reino ideológico donde el arte tiene efectividad en términos políticos. Es decir que el arte puede atacar y cambiar la ideología. La cuestión de cómo el artista debe responder a la revolución queda sin respuesta, dependerá de cada uno de los artistas y de cómo sepan tomarla.

---

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 291.

<sup>27</sup> Traducción mía de M. Kunin “Partiinost in Art! UNOVIS Almanac 2”, en Clark, T.J., *Farewell to an idea*, *ibidem*, p.228.

<sup>28</sup> Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois*, Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 180.

### **1.5. Las paradojas del arte político. Jacques Rancière.**

Jacques Rancière es un filósofo nacido en Argel en 1940, radica en Francia y actualmente es profesor de la Universidad de París VIII- Vincennes. Fue discípulo de Louis Althusser, de quien se separa por sus diferencias ideológicas. Me parecen fundamentales sus escritos situando el dispositivo del arte y la política en la actualidad. Ante los recientes cambios de visión y percepción en el mundo, la aparición del arte procesual y relacional, el filósofo hace una serie de cortes y discernimientos sobre las relaciones y las prácticas que se establecen en el arte y analiza cómo trabaja hoy el arte y la política. Es importante señalar cómo después de analizar posturas marxistas vanguardistas de Malevich, Gramsci, Benjamin o Sartre, estamos ante el análisis del dispositivo en una era donde el comunismo ya casi ha desaparecido y el capitalismo es extremo.

Según Rancière se presume erróneamente que las nuevas prácticas artísticas tienen efectividad en la política y que la relación sea causa efecto, por ejemplo: asumir que el arte cuando muestra actos rebeldes nos lleva a rebelarnos. Para Rancière hay que repensar completamente la política del arte. En el libro *Dissensus. On Politics and Aesthetics* escribe que existe hoy una esquizofrenia entre el arte y la práctica social, entre el afuera y el adentro de la institución museística. El arte procesual y relacional hace que los artistas brinquen del espacio museístico o galerístico al entorno social y urbano. Hoy en día las prácticas y los modos de visibilidad del arte reconfiguran la experiencia sensorial. Rancière parte de que cualquier acción, cualquier obra contra lo establecido ya es política. Lo político es la capacidad de disentir. El disenso es un desacuerdo entre

objetos o sujetos, es un conflicto entre sentido y sentido. Lo que acciona el arte y la política es una configuración disentida de la experiencia común de lo sensible.<sup>29</sup> Este disenso es una función fundamental del dispositivo arte política, que hace visible lo invisible.<sup>30</sup> Importa también el modo de disentir.

Las maneras de disentir pueden tener una lógica estética o ética o ambas. El arte crítico es el lugar donde se encuentran estas dos lógicas. Así el arte crítico según Rancière tiene dos tipos de pedagogías: la mediación representacional y la ética inmediata.<sup>31</sup>

El arte crítico cree en una nueva percepción del mundo y por ello tiene un compromiso para su transformación<sup>32</sup>, lo cual nos remite al arte comprometido de Sartre. Pero el dispositivo del arte crítico se relaciona en diversas formas. En el mismo libro anteriormente citado, Rancière analiza piezas específicas y la manera de trabajar de los artistas. Por ejemplo hay arte crítico que reemplaza el testimonio, la documentación o el archivo. En el arte relacional hay el deseo de crear nuevas formas de relación entre museos y galerías y al mismo tiempo producir modificaciones de cómo se percibe el entorno urbano. Otra estrategia crítica es tratar de subvertir el funcionamiento del mercado, de los medios, etc. El arte desplaza los límites y al desplazar los límites es reconocido como político. Hay obras que cambian cuestiones económicas y geopolíticas en materias estéticas, hay otras que tratan realmente de fusionar el arte y la vida en un

---

<sup>29</sup> Rancière, Jacques, *The Paradoxes of Political Art*. Pages from Dissensus. On Politics and Aesthetics. Kindle Edition, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011, p.140

<sup>30</sup> *ibídem*. p.139.

<sup>31</sup> *ibídem*. p. 137.

<sup>32</sup> Rancière, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Kindle Edition, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011, p.142.

proceso único.<sup>33</sup> Estos modos de disentir de las obras se presentarán también en los casos que en esta tesis se analizan. El arte crítico trata de crear conciencia de los mecanismos de dominación para transformar al espectador en un actor consciente, una postura que veremos más adelante de nuevo en la visión de Luis Camnitzer.

Rancière analiza también bajo qué dispositivos trabajan las exposiciones y los artistas hoy en día. Por un lado las exposiciones incluyen alguno de los siguientes cuatro factores: juego, inventario, encuentro y el misterio.<sup>34</sup> El artista apela hoy a ciertas herramientas como el humor. Muchas de las obras se burlan y el humor distanciador sólo sustituye el choque provocativo. Rancière escribe además cómo el subalterno representa hoy lo que el proletariado hace cien años. La sociedad global reclama el derecho a la diferencia y el artista hoy en este sentido gramsciano enuncia al excluido. Pero no es en este lugar del excluido, donde piensa Rancière que está el arte político, sino en la lucha contra la dominación, *“en reconstruir el espacio de división y la capacidad de intervención política y poner de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia.”*<sup>35</sup> Para Rancière el dispositivo del arte crítico produce disenso pero no puede dar lecciones, ni tiene ningún objetivo.<sup>36</sup>

Estas ideas de Rancière son fundamentales para articular este dispositivo del arte y la política dentro de las nuevas formas de hacer arte en el siglo veintiuno.

---

<sup>33</sup> *ibídem.* p.147-150.

<sup>34</sup> *ibídem.*

<sup>35</sup> Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 2005, p. 58.

<sup>36</sup> Rancière, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics. op.cit*, p.140.



## 1.6. El poder del arte de Boris Groys.

Para Boris Groys, hoy en día el arte contemporáneo es un “campo estructurado con una lógica de la contradicción”<sup>37</sup>. Las obras de arte, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, trabajan bajo esta paradoja o auto-contradicción. Desde el urinario de Duchamp, al cuadrado negro de Malevich, hay muchos ejemplos hoy en día, el arte contemporáneo es la encarnación de la paradoja, que se ha vuelto ya una norma implícita en el arte.

En la era actual la obra de arte puede ser presentada ante el público de dos formas: como propaganda política o como una mercancía<sup>38</sup>, esta última siempre preponderante. Una obra de arte puede ser crítica y autocrítica, para Groys esto no es necesariamente entendido como un verdadero arte político. El arte puede ser políticamente efectivo, sólo cuando está hecho fuera del mercado del arte, como ejemplo obvio la vanguardia soviética a través de la cual el espectador absorbe un mensaje ideológico. Para Groys igual que para T.J. Clark, el artista trabaja en el territorio de la ideología, así el arte podrá demostrar su potencial crítico más dentro del contexto político que en el contexto del mercado del arte.<sup>39</sup> Ciertamente son completamente distintos ambos contextos y ambos públicos. Actualmente algunos evalúan el arte solo por el éxito que tenga en el mercado, sin embargo para Groys, el artista puede utilizar el arte como un instrumento político para las luchas sociales que esté enfrentando y este acto es un compromiso

---

<sup>37</sup>Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 3.

<sup>38</sup>*ibidem*, p.4-5

<sup>39</sup>*ibidem*, p. 7

político en sí.<sup>40</sup> Para Groys este compromiso que veíamos común en Sartre o en Gramsci, es ahora extraño, especialmente por el dominio de poder que tiene el mercado.

El arte como propaganda política se ha transformado en el arte relacional. El público del mercado del arte y de las instituciones artísticas será siempre más reducido y el público que compra el arte representa a la hegemonía. Pienso que el artista podría trabajar políticamente desde una o ambas instancias, tanto en el contexto del mercado del arte, rompiendo sistemas, valores, creando absurdos, o bien, actuar directamente en la sociedad en el contexto político. A pesar de la importancia de la mercancía en nuestra era, Groys reconoce el compromiso del arte como instrumento político.

### **1.7. Alan Badiou.**

Alain Badiou, también discípulo de Louis Althusser, junto con Jacques Rancière y Slavoj Žižek, entre otros, ha estudiado la relación entre el arte, la política y la filosofía. En la introducción del libro *Handbook of Inaesthetics*, Alan Badiou estableció tres esquemas de la relación entre el arte y la filosofía. En el esquema didáctico el arte es incapaz de la verdad y toda verdad es externa al arte.<sup>41</sup> El arte es un procedimiento que te acerca a la verdad, o bien, a una semblanza de la verdad. El arte expone un encanto de la verdad, es así que puede definirse como el encanto de una semblanza de la verdad. En un esquema romántico, el arte solo

---

<sup>40</sup> *ibidem*, p.15

<sup>41</sup> Badiou, Alan, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Stanford Press University, 2005, p.p.4-5.

es capaz de la verdad, es un hijo que salva y redime, como las vanguardias, que hicieron renacer el arte. En este esquema el arte es el cuerpo real de la verdad. El esquema clásico es el dispositivo aristotélico del arte mimético, en el cual se sabe que el arte es incapaz de la verdad, su esencia es mimética y está en el régimen de la semblanza. Es una verdad contenida dentro de un imaginario: la verosimilitud. Además el arte tiene una función terapéutica y por ello la utilidad del arte estará en tratar las afecciones del alma.<sup>42</sup> El criterio del arte es que debe gustar, pues al gustar confirma la efectividad de ese sentido catártico o terapéutico. El arte bajo este esquema deviene en un servicio público.

Badiou analiza cómo estos tres esquemas han llegado a su saturación en el siglo XXI, y cómo las tres principales tendencias del pensamiento del siglo veinte (Marxismo, Psicoanálisis y Hermeneútica Heideggeriana) están ligadas a estos esquemas. El Marxismo como un esquema didáctico, la Hermeneútica Heideggeriana como un esquema romántico, el Psicoanálisis como un esquema clásico. Ante esta situación, Badiou propone en la actualidad un esquema sintético, que es una combinación del romántico con el didáctico. Según el autor, el problema de estos esquemas es siempre la relación entre el arte y la verdad. Las categorías de relación del arte y la verdad son la inmanencia y la singularidad. Para Badiou en el esquema romántico la relación del arte y la verdad es inmanente, pues el arte expone una parte finita de la idea, pero no es singular pues se está tratando con la verdad. En el esquema didáctico la relación del arte y la verdad es singular, pues solo el arte puede exponer la verdad como una

---

<sup>42</sup> *ibídem*, p. 4.

semblanza, pero no es inmanente porque la verdad es extrínseca al arte. En el esquema clásico se tiene la limitación, que la verdad se ejerce en el dominio imaginario, en la verosimilitud. Badiou propone que sean simultáneas la singularidad y la inmanencia, entonces define el arte como un procedimiento hacia la verdad y como un régimen singular de pensamiento. El arte es un pensamiento y este pensamiento activa verdades, que son irreducibles a otras verdades. El arte y la verdad tienen una relación singular, pues éstas verdades sólo se producen en el arte. También es una relación inmanente, porque el arte es rigurosamente coextensivo a las verdades que genera. Entonces la función pedagógica del arte es simple, pues el arte produce verdades, y la educación no quiere decir otra cosa que una manera de ordenar formas de conocimientos, donde alguna verdad puede aparecer.<sup>43</sup> Badiou sabe que esta propuesta es una nueva proposición filosófica y las consecuencias de esta tesis están aún por ser descubiertas. Sin embargo Badiou cree que el camino a seguir está encapsulado en ciertas proposiciones. Estas proposiciones son que la obra de arte no es un evento, es un hecho del arte, es la fábrica de donde se teje el procedimiento artístico. La obra de arte no es una verdad, la verdad es el procedimiento artístico iniciado por un evento. Una obra de arte es un punto material de una verdad artística, la verdad artística es una infinita, múltiple y genérica cantidad de obras. La obra es una investigación particular de la verdad y es parte de una secuencia. La novedad es importante, pues la obra aparece como un punto en la trayectoria de esta verdad artística. Finalmente la

---

<sup>43</sup> *ibídem* p.p. 8-9.

verdad es una configuración artística iniciada por un evento, entendiendo un evento como un grupo infinito de obras. La configuración artística debe ser entendida como una secuencia identificable iniciada por un evento, de un variado y complejo conjunto de obras que producen una verdad de este arte. Según Badiou, todo el pensamiento contemporáneo del arte está lleno de cautivadoras investigaciones de las nuevas configuraciones artísticas.<sup>44</sup>

En estos esquemas y en estas relaciones del arte y la verdad, Alan Badiou presenta a la educación vinculada a la verdad y al arte, algo fundamental en la función de las obras que se discuten en esta tesis.

---

<sup>44</sup> *ibídem* p.p. 12-13.

## **Capítulo II. Ideas sobre el arte político de Latinoamérica. Antecedentes.**

En este capítulo abordo algunas ideas sobre el arte y la política en Latinoamérica seleccionando los escritos de algunos críticos y artistas como: Gerardo Mosquera, Nestor García Canclini, Luis Camnitzer y Guillermo Gómez Peña. He seleccionado dos críticos e investigadores como García Canclini y Mosquera, al lado de dos artistas como Camnitzer y Gómez Peña (aunque Camnitzer es también investigador y crítico) pues ambos tienen ciertas posturas políticas específicas que los determinan, se han dedicado también a escribir sobre el arte, desarrollando ideas que me parecen importantes. Los textos de Gómez Peña están escritos en ocasiones con un sentido de manifiesto, más que ser una investigación completa, sin embargo, creo que como artista mexicano propuso claramente una postura política y una función social del arte desde los años noventa, y a lo largo de treinta años ha dirigido sus esfuerzos a ello, lo cual me parece único entre los artistas mexicanos. Por otra parte, analizo también, como antecedentes, algunas acciones artísticas de Argentina, que fueron fundamentales para la sociedad en su momento. Como último punto del capítulo reviso el antecedente directo en México que son los colectivos artísticos en los años setenta.

La situación de crisis política y social de Latinoamérica durante los años sesenta, setenta y ochenta, cubrió a muchos países de Sudamérica como Argentina, Uruguay, Chile, Perú y Brasil con dictaduras militares. Estos drásticos regímenes determinaron fuertes acciones de represión contra la sociedad y surgieron así movimientos civiles y artísticos cuyos eventos involucraron a la sociedad y llegaron a causar fuertes disturbios.

Latinoamérica es un continente de desplazamientos internos y externos. Después del triunfo de la revolución cubana en 1959, el desarrollo del foquismo o la teoría revolucionaria inspirada en la guerra de guerrillas del Che Guevara en Sudamérica y la propia muerte del guerrillero en 1967, todos estos sucesos aunados a las rebeliones generalizadas en Europa y Estados Unidos en 1968, le dieron al continente latinoamericano un aura romántica y revolucionaria. Sin embargo cómo escribe dramáticamente Gerardo Mosquera:

*“Latinoamérica es el foro de cada esperanza y cada fracaso, la libertad ha llevado a dictaduras, tortura, desapariciones, violencia criminal, donde lo único que se ha desarrollado es el tráfico de drogas.”<sup>45</sup>*

La realidad es que dos sexenios panistas después de que Mosquera escribió esto en 1995, México es el mejor ejemplo dónde lo único que se ha desarrollado es el narcotráfico.

A pesar de esta situación tan paradójica en Latinoamérica, el desarrollo del conceptualismo consciente social, política y culturalmente, ha tenido una sofisticada cantidad de recursos simbólicos, de manifestaciones artísticas que sirven para entender, pensar y discutir la complejidad de la sociedad.

---

<sup>1</sup> Gerardo Mosquera, *Introduction, Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, INIVA , 1995, p-p.10-11. Traducción mía.

## 2.1. Gerardo Mosquera y la visión global latinoamericana.

Durante años el crítico y curador de arte cubano Gerardo Mosquera ha dedicado su investigación al entendimiento de la compleja identidad del latinoamericano y del arte en Latinoamérica. Para Mosquera, Latinoamérica es una cosa indefinida con demasiada hibridación y transformación cultural, las migraciones no cesan y los límites son cada vez menos visibles. Todavía es difícil definir hoy esta identidad que se desplaza constantemente. En cuanto al arte latinoamericano, el crítico y curador cubano escribe cómo hay aún muchos prejuicios, cómo considerar el arte latinoamericano “*sólo derivativo de centros occidentales*”<sup>46</sup>, sin embargo este prejuicio en los últimos treinta años ha cambiado. Continúa analizando cómo durante la guerra fría, la idea de construir arte que fuera socialmente relevante en Latinoamérica era hacer algo *antiyanqui*, un arte opuesto a la dominación euro-norteamericana. Afortunadamente, concluye el autor, el desarrollo del conceptualismo en Latinoamérica tanto en lo social, como en lo político, como en lo cultural ha logrado sofisticar los recursos simbólicos para discutir la complejidad de las sociedades. Los artistas no sólo copian sino aportan. El nuevo arte crítico propone estrategias particulares que trabajan desde los márgenes, deconstruyendo los mecanismos de poder. Estas estrategias se apropian de tendencias hegemónicas que se valen de la transformación, del sincretismo y de la resignificación. Estos artistas que trabajan adentro y afuera, han reforzado y expandido las posibilidades del arte hacia nuevos territorios

---

<sup>46</sup>Mosquera, Gerardo, “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, en *Art Nexus* No. 48, Bogotá, 2003, p. 71.



refinando la significación, “*potenciando el instrumental analítico y lingüístico del postconceptualismo.*”<sup>47</sup>

Es decir que en este momento, cuando el arte se ha expandido dramáticamente por distintos espacios, cientos de exposiciones, bienales, eventos y nuevos medios de comunicación electrónica, los artistas latinoamericanos sin estar cargados de exotismos, folklorismos o nacionalismos, incursionan en prácticas hegemónicas que amplían los significados y las visiones.

En cuanto a la función del arte en uno de sus artículos afirma cómo el arte es un medio valioso para manejar disyuntivas culturales y para encontrar orientaciones.

Podemos encontrar también una declaración de Mosquera del llamado al intelectual, indicando una operación gramsciana sobre la labor del mismo:

*“En todo caso, la situación prevaleciente inclina a intentar cambios horizontales más que verticales en las coordenadas culturales y sociales, y a actuar dentro de ellas, en sus fragmentos, contradicciones, márgenes, disyuntivas e intersticios. Y parece necesario ir más allá de la pluralización. Se impone también una intervención mucho más activa y dinámica de los intelectuales en la sociedad civil. Ésta implicaría una acción tanto en la cultura como en la política, en beneficio de una politización cultural de la cultura y una culturalización política de la política.”*<sup>48</sup>

A pesar de lo contradictorio que resulta ser el continente latinoamericano, Gerardo Mosquera reconoce el compromiso de los artistas ante la crisis y la labor del intelectual orgánico. De la misma manera que García Canclini, escribe cómo en el arte contemporáneo se enuncian estas contradicciones, márgenes, disyuntivas, intersticios, lo que Rancière llama disenso. En este dispositivo del arte crítico, las

---

<sup>47</sup> *ibídem*, p. 73.

<sup>9</sup> Mosquera, Gerardo, *Arte y política: Contradicciones Disyuntivas y posibilidades*, <http://arte-nuevo.blogspot.com>

nuevas maneras de hacer arte adentro y afuera se expanden y resignifican. Mosquera habla también sobre deconstruir los mecanismos de poder, algo que a Camnitzer también le interesa y que Rancière menciona como una estrategia en el arte crítico.

## **2.2. Luis Camnitzer: sobre la ética**

Luis Camnitzer uno de los artistas conceptuales más importantes de Latinoamérica, de origen uruguayo-alemán, se ha destacado por la impecable manera en que ejerce tanto su carrera como artista, así cómo su labor en la pedagogía del arte. Hoy es Profesor Emeritus de State University of New York. Politizado durante su juventud en Uruguay, se exilió voluntariamente en Nueva York. Su extensa obra de investigación, crítica y artística inciden de distintas maneras como alfileres entre el arte y la política. En este caso no voy a tratar la obra de Camnitzer como artista, sino su postura como individuo y artista y su entendimiento ante lo que sucede en la red del arte.

Para Camnitzer los artistas son principalmente individuos éticos<sup>49</sup>, y al serlo decidimos qué es lo bueno y qué es lo malo en el contexto tanto individual como colectivo. Necesitamos esta conciencia política para sobrevivir éticamente y el mero hecho de decidir ser artistas es un hecho ya político. Esta idea de cualquier decisión como un hecho político, es la misma de Gramsci. En otro texto habla claramente de esta postura:

---

<sup>49</sup> Luis Camnitzer, *Access to the Mainstream en Beyond the fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995, p.222.

*“Para sobrevivir éticamente necesitamos de la conciencia política que nos ayuda a entender nuestro entorno y desarrollar estrategias para nuestras acciones. El arte se convierte en el instrumento que elegimos para implementar estas estrategias. Nuestra decisión de ser artistas es una decisión política independiente del contenido de nuestra obra. Nuestra definición de arte, de la audiencia a la cual nos dirigimos, lo que la obra debe lograr, todas, son decisiones políticas”*<sup>50</sup>

Partiendo del principio que todos queremos ser mejores o mejorar nuestra sociedad, en este sentido la ética es importante y el arte es el instrumento con el cual se aplica. A Camnitzer le interesa la redistribución del poder, no como planteamiento artístico, sino ético con consecuencias políticas. El arte desmitifica y por ello quiere desmitificar el poder, de la misma manera hay que desmitificar al arte mismo.<sup>51</sup>

Pero en el arte contemporáneo para Camnitzer hay una extraña concepción de lo que supuestamente es la política y de la ética no se habla: *“Mas aún que la belleza, la ética es el terror del arte contemporáneo”*<sup>52</sup>. Lo político en el arte está de moda desde la Documenta 7, pero lo político para algunos artistas son *“tres o cuatro conceptos básicos que tienen que ver con la opinión pero jamás con la cultura política”*. Así, el artista puede verse patético, pues él mismo es quien pone en evidencia la naturaleza decorativa del arte político.<sup>53</sup> Camnitzer cree en la congruencia de la conducta del artista, de su discurso y de su producción, parte por ello de una premisa ética. También cree que la enseñanza puede efectuar cambios en la gente, por ello su carrera a dos bandas entre la enseñanza y la

---

<sup>50</sup> *ibídem*, p.222. Traducción mía.

<sup>51</sup> Entrevista en video, 29 marzo 2012, Universidad Nacional Bogotá en [www.revistarcadia.com](http://www.revistarcadia.com)

<sup>52</sup> Camnitzer, Luis, “El arte al margen de la ética tiene que ser llamado decoración”, en *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de junio de 2006.

<sup>53</sup> *Ibídem*.

producción del arte, lo hacen un intelectual orgánico. Me parece un personaje fundamental que tiene un compromiso total, una visión integral del arte en el sentido de Joseph Beuys y un gran entendimiento de la situación latinoamericana.

### **2.3. Culturas híbridas. Néstor García Canclini.**

La noción de culturas híbridas de Néstor García Canclini es en cierta manera la misma noción de hibridización y multiculturalismo que manejan Gerardo Mosquera y Guillermo Gómez Peña aunque ellos se enfocan especialmente en la identidad latinoamericana. García Canclini revisa este concepto en el mundo de la globalización, donde las diásporas son continuas, los intercambios culturales y todas las fusiones posibles están a la orden del día. Para García Canclini en el tercer mundo la modernización nunca llegó por completo y la posmodernidad se presenta como mejor puede. Los poderes existen como siglas detrás de las grandes compañías transnacionales y los dominios culturales son de los medios de comunicación. En países como México el arte se volvió exclusivo de las élites y la industria cultural está al servicio de las masas. Una característica de esta posmodernidad es el rompimiento entre lo erudito y lo popular.<sup>54</sup> Cuando prevalece la diferencia no basta ser culto y sólo conocer las grandes obras de arte. En cada momento se manifiesta alguna moda, hay cambios constantemente. Hoy las grandes ciudades son potencialmente multiculturales, las redes virtuales con las que nos comunicamos son inmediatas, el arte se mueve de otras formas. La

---

<sup>54</sup> García Canclini, Néstor, *Modernity after Postmodernity en Beyond the fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995, p. 47.

función del arte para García Canclini sería que los artistas puedan ubicar los intersticios, encontrar lo que en el tráfico queda oculto, *“colocarse en lugares interculturales, lugares de cruce que amplifiquen nuestra experiencia.”*<sup>55</sup> Creo que al hablar de estos intersticios o cruces de caminos también hay una referencia de García Canclini en llegar a crear eventos con disenso, como lo marca Rancière. En cuanto a una efectividad del arte ciertamente cree en esta posibilidad transformadora:

*“Resistencia implica para mí una actividad creadora, una actividad de transformación con tácticas y estrategias distintas de las que tienen los que hegemonizan el mundo, me parece que en este sentido gran parte del arte contemporáneo es ejemplar, es un modo de mirar, de actuar que intenta trascender lo establecido.”*<sup>56</sup>

Para el autor, si se une el asombro a la resistencia habrá mayor efectividad, pues cuando nos asombramos entendemos más. Lo peligroso es que el asombro muchas veces puede ser efectismo únicamente, que es una herramienta común ligada fuertemente a la industria cultural. Entiendo así que para García Canclini el artista insertado en las culturas híbridas mantiene un compromiso social, si decide usar su actividad creadora como una transformación, una estrategia distinta a la hegemonía, nos puede hacer ver un intersticio y ampliar la experiencia sensible.

#### **2.4. Guillermo Gómez Peña. El paradigma multicultural.**

En la frontera algunos artistas como Guillermo Gómez Peña comenzaron en los ochentas a manifestarse ante las situaciones radicales y desiguales de la

---

<sup>55</sup> García Canclini, Néstor en *Arte público/Arte político II, Arteenconstrucción*, 12/11/2008.

<sup>56</sup> *Íbidem*.

migración. Aunque nacido en el Distrito Federal, Guillermo Gómez Peña emigra a la frontera y se instala en San Diego en 1977. Necesitaba alejarse de la cultura oficial asfixiante, y era demasiado antieuropeo para emigrar a Europa. Desde entonces Gómez Peña creó una diversidad de acciones artísticas en contra de la situación política del migrante, de la violencia fronteriza y de la identidad chicana. Por más de cuarenta años ha realizado performances en diversos espacios y ciudades con discursos revolucionarios bajo una constante lucha.

Los lugares límite, la frontera donde constantemente hay diásporas, en este lugar se ha situado el artista, que es un migrante, una minoría, el subalterno. Desde fines de los setentas tomó la bandera de esta minoría -hoy no tan menor- la chicana. La alteridad ha sustituido como objeto del deseo a la postmodernidad, cita Gómez Peña a Spivak.<sup>57</sup>

Gómez Peña cree en la labor del artista como constructor y organizador dentro de la sociedad:

*“La labor del artista es la de ampliar la matriz de la realidad y hacer caber posibilidades insospechadas. Los artistas y escritores del continente están entregados al proyecto de redefinir nuestra topografía conceptual. Nos imaginamos ya sea un mapa de América sin fronteras, un mapa puesto de cabeza, o uno dentro del cual los países tienen diferentes tamaños y cuyas fronteras son dibujadas orgánicamente por la geografía, la cultura y la inmigración, y no por los caprichos del dominio económico.”<sup>58</sup>*

---

<sup>57</sup> Gómez Peña, Guillermo, *The Multicultural paradigm: an Open Letter to the National Arts Community* en *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, editado por Gerardo Mosquera, Institute of International Visual Arts, Londres, 1995, p. 189.

<sup>58</sup> Gómez Peña, Guillermo, *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de “antropología inversa”*, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Junio 2000, disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html>

Esta idea gramsciana del intelectual como constructor es siempre evidente y tajantemente señalada por el artista. Para él como para Sartre, la postura política activa es determinante y los cambios son necesarios en la sociedad. Dentro de sus performances, especialmente en los últimos años, se vale mucho del uso del lenguaje, en discursos donde extensamente explica la situación límite y la circunstancia multicultural. En este constante desarrollo literario ha escrito hasta ahora ocho libros entre ensayos, poesía experimental y crónicas. Muchas veces en esta tónica de manifiesto revolucionario vanguardista escribe:

*“En este momento del proceso de transformación la profesión esta siendo redefinida. En Latinoamérica el artista tiene múltiples roles. Él o ella no sólo son hacedores de imágenes o genios marginales, sino pensadores sociales, educadores, contra-periodistas, diplomáticos civiles y observadores de los derechos humanos. Las actividades de el o la artista suceden en el centro de la sociedad y no en las esquinas especializadas.”<sup>59</sup>*

La producción artística debe estar a favor de la descentralización, en las relaciones interraciales, el artista debe operar dentro y fuera del mundo del arte, dentro y fuera del contexto del arte. Para Gómez Peña la identidad latinoamericana es permeable e indefinida, igual que para Gerardo Mosquera es algo que nunca nos define y nadie sabe bien qué es. Lo multicultural se volvió un término políticamente correcto, una moda que no debe estar sólo en el escaparate de Benetton, sino que multicultural es el núcleo de la sociedad misma.

---

<sup>59</sup>Gómez Peña, Guillermo, *The Multicultural paradigm..*” op.cit, p.187. Traducción mía.

En una declaración de 1995 para el periódico *la Jornada*, Gómez-Peña habla sobre cómo los artistas latinos abordan temas abiertamente políticos en su obra, mientras que los mexicanos:

*“...con contadas excepciones, atraviesan por una etapa de extroversión irreflexiva y de rechazo al arte textualmente político que asocian con un arte didáctico ‘menor’ y con los discursos mexicanoides oficiales.”<sup>60</sup>*

Justamente tenía que ser en la frontera, donde se creó el festival de arte público INSITE en 1992, a través de promotores artísticos privados entre las ciudades de San Diego y Tijuana, el cual logró extraordinarios eventos en varias ediciones y un fortalecimiento fundamental de lo político en el arte en México, centrado obviamente en los problemas de la migración y la frontera.

El discurso de Gómez Peña y su producción ha sido totalmente congruente y constante a lo largo de su carrera. Artistas como él han influido en otras generaciones, y de hecho sigue haciendo esto actualmente a través de sus talleres con el colectivo La Pocha Nostra. Su espíritu de lucha implacable me recuerda, sin duda, al de David Alfaro Siqueiros.

## **2.5. El arte político en Argentina: de *Tucumán Arde* a los Escraches.**

A lo largo de la historia los modos de relación entre arte y política han sido cambiantes y friccionados. En Argentina, después del golpe de Estado de 1966, el arte se reformula a través de la vanguardia, y la vanguardia es equiparada con la revolución. Así se desarrollaron a lo largo de treinta años entre 1966 hasta 1996,

---

<sup>60</sup>Gómez-Peña, Guillermo, “Terreno peligroso”, en *La Jornada Semanal*, No. 31, 8 de octubre de 1995, p. 1.



una serie de grupos artísticos, de los cuales algunos hoy todavía existen. Se hicieron acciones, declaraciones, documentos y manifiestos artísticos, que lograron una amplia diversidad de prácticas, en algunos casos involucraron a la ciudadanía en una labor verdaderamente orgánica ante la crisis que vivían.

En los años sesenta el movimiento peronista formó una resistencia. Los artistas argentinos se manifestaban ya con vigor en happenings y performances. En Buenos Aires desde 1964 artistas como Leon Ferrari, Roberto Jacoby, Pablo Suárez, entre muchos otros, emprenden ritmos de experimentación intensos. En Rosario, ciudad con una vanguardia desde los años treinta, hacia 1965 aparecen otra camada de artistas, entre ellos Pablo Renzi y Graciela Carnevale que se agruparon para lograr cambios en el ámbito del arte y el *establishment* cultural.<sup>61</sup>

En 1968 después de las revueltas estudiantiles alrededor del mundo, Tucumán - una de la provincias más pobres de Argentina- se encontraba en una extrema situación de miseria ante el cierre de más de 20 ingenios azucareros. Los artistas Roberto Jacobi, Graciela Carnevale, Pablo Renzi y León Ferrari entre otras 38 personas, llevaron a cabo esta acción e investigación que fue "*Tucumán Arde*". Esta acción ideada por estos artistas consta de varias etapas. Primero, los artistas visitaron la provincia para documentar fotográficamente y ver la situación real del lugar, después comenzó una campaña publicitaria con señales de Tucumán Arde en graffiti y pegatinas por cualquier ciudad donde el grupo operara. La tercera etapa fue hacer cuatro ocupaciones de casas sindicales en diferentes ciudades.

---

<sup>61</sup> Longoni , Ana y Mestmen, Mariano (eds.), *Tucumán Arde, Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Edit. Endeba, 2005, p. 64-68.

La más importante fue en Rosario, donde hicieron esta exposición, acción, evento que duró dos semanas con notas, mapas, datos, estadísticas, recortes, etc., sobre lo que estaba pasando en Tucumán. La muestra apareció en todos los medios, fue visitada por muchísimas personas, causó disturbios y fue finalmente clausurada. Existen testimonios radicales y manifiestos del momento, como las declaraciones de Pablo Renzi:

*“Creemos que el arte implica un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una sociedad mejor.... Como consecuencia de ello declaramos que la vida del Che Guevara y las acciones de los estudiantes franceses son obras de arte de mayor importancia que la mayoría de estupideces que cuelgan de las paredes de miles de museos en todo el mundo.”<sup>62</sup>*

En 1968 en la apertura de *Tucumán Arde* en Rosario se repartió un manifiesto que proclama:

*“...un arte total, un arte que modifique la totalidad de la estructura social: un arte que transforme, uno que destruya la separación idealista entre la obra de arte y la realidad: un arte social es aquel que se fusiona con la lucha revolucionaria contra la dependencia económica y la opresión de clases”<sup>63</sup>*

Esta declaración hace evidente esta postura revolucionaria y de vanguardia de los artistas argentinos. León Ferrari explica la práctica conceptual pero también la función social y política de *Tucumán Arde*:

*“Pero quienes lo vinculan al arte conceptual olvidan que esa es una nueva vanguardia para la misma élite de siempre, olvidan que la gente de Tucumán Arde comenzó por abandonar el campo a la élite, no solo porque la estaba sirviendo, porque la estaba adornando, porque estaba haciendo armas para el enemigo, sino también porque la élite contaminaba su obra, porque el lenguaje inventado para con y desde la élite no servía para comunicarse con el público que estaba buscando. Tucumán Arde usó el*

---

<sup>62</sup> Pablo Renzi en Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo, HUM, CCE, CCEBA, 2008, p.87.

<sup>63</sup> *ibídem*.

*arte para hacer política. La mayor parte del arte conceptual y de ciertas manifestaciones del arte político contemporáneo usan la política como tema para hacer arte”*<sup>64</sup>

*Tucumán Arde* fue un acto coherente y consecuente, donde los artistas dejan el arte por un problema de la sociedad, trabajan fuera de la institución y logran además instalarse en los medios. En un momento muy temprano ante una situación de crisis, *Tucumán Arde* reveló una nueva manera de insertar el arte en la sociedad, de crear nuevos vínculos e incidir en otros campos sensibles. Estéticamente esta acción se valió de la gráfica y el graffiti, éticamente fue una acción muy amplia que involucró a la sociedad tanto en su investigación, producción, como en su divulgación donde participaron distintos grupos sociales, además de las exposiciones que se hicieron en las casas sindicales. En este evento no hay un resultado específico efectivo e inmediato. Lo interesante es cómo estos artistas lograron usar el arte con nuevos modos de visibilidad. Esta obra es hoy un hito en el arte contemporáneo justamente por la manera en que se inserta y el éxito que tuvo en la sociedad. Como dijo claramente Ferrari se usó el arte para hacer política.

León Ferrari exiliado por más de 20 años en Brasil, clasifica el arte según el fin con el que se produce y toma una postura cuando es necesaria. Ante una situación de crisis y ante la circunstancia de su tiempo declara:

*“El arte no debe ser belleza o novedad: el arte debe ser eficiencia y perturbación. El arte exitoso será aquel que impacte de una manera equivalente a como impacta un ataque guerrillero en un país que se está liberando a sí mismo.”*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Leon Ferrari en *ibídem*, p.96.

<sup>65</sup> León Ferrari en *ibídem*, p.132.

De acuerdo a Renzi el artista es tanto un individuo como un agente y productor independiente y por lo tanto abre el camino para un proceso ideológico cultural. El objeto artístico puede ser de consumo o ideológico, una alternativa que atormenta a todo artista y que lo obliga a tomar una postura, a ubicarse en relación con la sociedad.<sup>66</sup>

*Tucumán Arde* se ha vuelto un paradigma del activismo en el arte, que llegó a la Documenta 12 en el 2007, con una pobre presentación museística. No fue fácil comprender con fotocopias aglomeradas en unas mamparas dentro del Friederichsmuseum en Kassel lo que fue *Tucumán Arde*.

De 1976 a 1983 hubo gran represión y más de 30,000 desaparecidos en Argentina, fue la etapa más dura cuando las manifestaciones tenían que hacerse en espacios suburbanos escondidos. Empiezan los movimientos de derechos humanos representados fuertemente por las madres de la Plaza de Mayo, que inician actividades en 1977. En septiembre de 1983 se realizó el primer *Siluetazo*, fue una iniciativa de tres artistas argentinos: Rodolfo Aguerrebery, Julio Flores y Guillermo Kexel. Ellos propusieron pintar siluetas sobre papel para enunciar a los desaparecidos. Pintar tantas siluetas como desaparecidos y pegarlas sobre los muros de la ciudad. Involucraron a las madres de la Plaza de Mayo y a otras organizaciones para hacer esta acción, además se involucró la ciudadanía. El primer *Siluetazo* fue un éxito, con muchísima participación de la sociedad y con la fuerte presencia de la policía, sumando la creatividad de los participantes que dibujaban todo tipo de siluetas como las madres embarazadas. Esta acción se

---

<sup>66</sup> Pablo Renzi en *ibídem*, p.133.

realizó en otras ocasiones por los mismos ciudadanos quienes actuaron sin la dirección de los artistas. Estas siluetas son la presencia de la ausencia de los miles de desaparecidos durante la dictadura militar. El *Siluetazo* tiene esta particularidad que en un momento muy crítico, el arte incide en la resistencia y acciona colectivamente a la sociedad. Los *siluetazos* fueron nuevamente una manera de hacer política con el arte como diría Ferrari. Si tomamos en cuenta a Rancière, esta acción tiene un modo tanto estético, con los cientos de siluetas que colocaron en la ciudad, como ético con cientos de personas que se involucraron, de insertarse en la sociedad y por ello fue una acción tan exitosa.

En los años noventa en la época de Menem, los hijos de los desaparecidos hicieron memoria y manifestaron una necesidad de justicia. Comenzaron a hacer los escarches para señalar los lugares de impunidad, o donde vivían los victimarios. La agrupación HIJOS, que reúne a hijos de desaparecidos, el colectivo GAC, o Grupo de Arte Callejero y el colectivo Etcétera realizaron otras acciones, los escarches y la señalética. Querían justicia contra los represores, los localizaban y luego marcaban, dejaban evidencia de donde vivían. Estas señales marcaban el entorno y subvertían el código vial. En Chile el grupo FUNAS realizó este mismo tipo de prácticas. Los escarches fueron muy importantes para la ciudadanía, además de marcar el entorno, señalar a los victimarios, creaban conciencia en la sociedad, la necesidad de ejercer justicia y no permitir la impunidad.

Con estos ejemplos y muchos otros más que existen en Argentina, vemos cómo desde los años sesenta se realizó una constante actividad de colectivos artísticos

y un uso muy variado de prácticas, sumamente extenso y visionario que se siguen utilizando hoy en día. Estos artistas crearon ciertamente un vínculo social con sus acciones. En ningún otro país la actividad ha sido tan intensa, constante y fuerte. Se puede cuestionar como siempre la efectividad real de cada una de estas acciones en el campo político verdadero, pero ciertamente en todas ellas, la energía y la creatividad que se volcaron en estos momentos, hicieron a muchas personas pensar e imaginar diferente.

## **2.6. Antecedentes en México: Los Grupos**

En la historia del arte político del México posrevolucionario hay grandes etapas de silencio. Los temas sociales y políticos reiteradamente abordados por el muralismo fueron abandonados por la generación de “La Ruptura” y nuevamente retomados por los movimientos de los colectivos artísticos generados a partir del movimiento estudiantil de 1968. La dictadura del PRI significó una era de aparente estabilidad social. Las manifestaciones estudiantiles de 1968 fueron fuertemente reprimidas, especialmente el 2 de octubre con la matanza de Tlatelolco justo antes de las olimpiadas. Estos hechos históricos fundamentales motivaron a los artistas a actuar. Algunos artistas ayudaron a realizar la gráfica del movimiento estudiantil y después de la matanza del 2 de octubre, algunos pintores hicieron un mural efímero en Ciudad Universitaria.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia arte y cultural visual en México 1968-1997*, México, D.F., U.N.A.M., 2007. p. 86-90.

Los temas sociales y políticos fueron retomados nuevamente por los grupos y colectivos. Entre 1973 a 1982 se formaron varios colectivos artísticos de los cuales casi todos tocaron temas políticos o sociales como: Proceso Pentágono, MIRA, SUMA, Taller de Arte e Ideología TAI, Taller Arte Comunicación TACO, Germinal, Perra Brava y Taller de Investigación Plástica TIP. La actividad grupal fue impulsada especialmente por la curaduría de colectivos artísticos que Helen Escobedo realizó para la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, cuando se formaron *ipsofacto* algunos grupos. Algunas prácticas artísticas eran eventos tradicionales como los murales que hizo TIP (el único grupo que trabajó en provincia), el grupo Germinal eludía los circuitos del arte y buscó insertarse en las luchas sociales, entre otras cosas realizaron mantas y banderolas para diversas manifestaciones. MIRA formó parte de las brigadas estudiantiles que elaboraron la gráfica del 68 y participaron en movimientos sindicales y vecinales en los setentas. En el TAI fundado por Alberto Híjar se hicieron las mesas de estética marxista. Grupo Proceso Pentágono se conformó con la finalidad de hacer una pieza para la X Bienal de París en 1977. Su instalación en Francia aludía a la guerra sucia, a la tortura en contra de los grupos guerrilleros, que entonces efectuaba el gobierno mexicano. El grupo SUMA a partir de 1977 realizó manifestaciones callejeras, articuló con viñetas y plantillas las imágenes entorno a campañas políticas.<sup>68</sup> Los grupos trabajaron en contra de lo establecido, con materiales pobres y sin fondos económicos abrieron el campo al arte conceptual y al arte procesual. Mas que

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.p. 218-232.

cuestiones políticas particulares a los grupos les interesaba romper con las convenciones, las instituciones, el comportamiento y la distribución del arte.

Quizás Felipe Ehrenberg, miembro de Proceso Pentágono, representa el artista con mayor participación en lo social y lo político por su actividad antiartística, conceptual y performática a lo largo de su trayectoria. Es un eslabón que abrió la puerta a futuras generaciones en el performance, el arte conceptual y procesual. Enfocado en rescatar la actividad y el oficio del artista, mas que en temas particulares políticos, como el mismo lo declara su obra se separa de los modelos artísticos, cambia constante y drásticamente. La *performa* es una de sus prácticas comunes, una de sus acciones fue ser candidato a diputado por el PSUM en 1982, o diplomático de México en el 2000 en Brasil, donde vive actualmente. Finalmente el neólogo Ehrenberg ha estado interesado en estas múltiples redes que ofrece la comunicación del arte y rescatar esto como una profesión, un arte crítico que va de lo guapachoso, humorístico, a la identidad y el gusto híbrido mexicano, con un sentido consistentemente antimerchantil y antiinstitucional.

Para Felipe Ehrenberg estos grupos se deshicieron cuando dejaron de ser grupos e ingresaron militantes sindicalistas.<sup>69</sup> Interesante cómo marca Ehrenberg que la entrada de proletarios a los colectivos artísticos frenaron la actividad de los mismos. Justo lo opuesto a lo que hubieran pensado Malevich, Renzi o Ferrari. En cualquier caso estas actividades grupales no duraron más de cinco años. Esto muestra poca tolerancia y la poca conciencia social y política del momento.

---

<sup>69</sup> Felipe Ehrenberg y Guillermo Gómez Peña “¿Como se llega a Manchuria?”, en Ehrenberg, Felipe, *Manchuria Visión Periférica*, Singapur, Edit. Diamantina, 2007, p. 198.



El temblor en la Ciudad de México en 1985 es la antesala a la verdadera crisis, la sociedad mexicana se reactivó, hubo un auge en el fotoperiodismo y un cambio en la memoria social y en el imaginario colectivo. La moda artística internacional en ese momento era el exitoso Neomexicanismo ochentero, que se vió interesado en el cuerpo como símbolo fundamental y como “alegoría nacional”.

Me parece que una de las estrategias de la presidencia de Salinas de Gortari entre 1988 a 1994 fue crear un nuevo consenso, una especie de unión social a partir de la cultura y el arte de México. La presidencia realiza una serie de movimientos para unificar al país a través de la cultura: como crear el CONACULTA y todos sus programas de becas y financiamientos para el arte,<sup>70</sup> además de la magna exposición “*México. Esplendores de treinta siglos*” itinerante en los museos más importantes de Estados Unidos y Europa<sup>71</sup>, ambas estrategias exitosas para ampliar y fortalecer la cultura de México.

---

<sup>70</sup> CONACULTA fue creado en diciembre 1988, desde 1946 la cultura y el arte dependían del INBA y del INAH, y antes de la SEP. <http://www.conaculta.gob.mx/fundacion/>

<sup>71</sup> Entre 1990 y 1991 el gobierno mexicano itineró por varios museos la exposición “*México. Esplendores de treinta siglos*”, previamente ya producida, gestionada y auspiciada por Televisa.

### **Capítulo III. Análisis e interpretación de las obras en el México Post 1994.**

A continuación comentaré los discursos de autor por autor, porque dada la situación actual del estudio, crítica y la valoración de la liga arte y política, creo que es adecuada para una exposición sencilla accesible a muchos lectores. Tomaré caso por caso abordando a los artistas linealmente, pues iré trabajando este tipo de complejidades dentro de cada obra. En el capítulo IV, de las conclusiones, reuniré las relaciones que las ocho piezas presentan entre sí.

#### **3.1. México 1994**

El primero de enero de 1994 el estallido del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en San Cristóbal de las Casas, pone sobre la mesa todas las contradicciones que el neoliberalismo y el capitalismo habían traído para las minorías especialmente para los indígenas. Además el país se sumía de cualquier forma en una crisis económica con el fin de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari. La estrategia de establecer estos mercados abiertos con tratados como el Tratado de Libre Comercio de Norte América determinaron el encadenamiento del país a otras economías. Salinas se valió de un programa cultural para crear consenso como fue la creación del CONACULTA – FONCA, además de programas de desarrollo y carreteras con el lema de solidaridad, no muy lejos de lo que el gobierno panista hace ahora. El asesinato del candidato Luis Donaldo Colosio el 23 de marzo de 1994 y el de Francisco Ruiz Massieu en septiembre de 1994, pone en evidencia la crisis del PRI y de todo el sistema político, desencadenando una crisis gigante. Para marzo de 1995 el siguiente paso sería el encarcelamiento de Raúl Salinas, hermano del expresidente por enriquecimiento

ilícito, lo cual derramó toda la sangre de la corrupción sobre la familia Salinas. Después de la matanza de 17 campesinos de Aguas Blancas, Guerrero, el 28 de julio de 1995, el gobernador Rubén Figueroa Alcocer fue acusado por tomar la decisión de llevar a cabo ese hecho.<sup>72</sup> La alcaldesa de Atoyac, María de la Luz Nuñez, junto con otras 150 personas hicieron un ayuno y el 8 de marzo de 1996 realizaron una acción colocando decenas de ataúdes de cartón en el Zócalo de la Ciudad de México, que demostraban los más de 100 desaparecidos durante el gobierno de Figueroa. Hubo presión por diferentes partes, Rubén Figueroa renunció como gobernador cuatro días después de la acción de 8 de marzo en el Zócalo. Aunque no fue planeada por artistas, ni como acción artística, esta acción logró incidir en el campo político con un resultado inmediato. Este tipo de práctica colectiva artística, se remonta obviamente a las prácticas sudamericanas como el *Siluetazo*, en este caso con ataúdes para denotar a los desaparecidos.

En 1994, el arte ya se estaba cocinando, se venían buscando espacios desde principios de los noventas, con eventos como el Salón de los Aztecas, el Taller de los Viernes, la aparición de INSITE<sup>73</sup> y Expoarte Guadalajara en 1992<sup>74</sup>. México fue un gran cultivo de actividades creativas que ampliaron la exhibición de proyectos de arte especialmente en la Ciudad de México. Temístocles 44 fundado en 1993 por Haydée Roviroso reuniría a muchos artistas, entre ellos varios participaron en el Taller de los Viernes de Gabriel Orozco, como nuevo espacio de

---

<sup>72</sup> <http://ocss.galeon.com/productos2144338.html>

<sup>73</sup> Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia arte y cultural visual en México 1968-1997*, *op.cit.*, p. 424.

<sup>74</sup> Expoarte Guadalajara, *Cátalogo 1997*, México, D.F., 1997.

experimentación que permitía intervenciones arquitectónicas. La fundación de la Panadería como espacio alternativo en julio de 1994 fue otro cambio definitivo, sobretodo por la apertura y la tónica subversiva que presentaba:

*“Debido a que el arte rebasa el terreno de lo estético, existe la necesidad de espacios públicos capaces de encausar distintas energías y de estimular dinámicas de diálogo e interacción (entre individuos, clases sociales, disciplinas, generaciones, entre arte y cultura popular, representación y realidad, etc.) La Panadería cuestionó la integridad y autonomía de la disciplina estética al crear una relación directa con un entorno (nacional e internacional) y lograr despertar un sentido de comunidad como requisito para la creación y como una finalidad de la creación.”<sup>75</sup>*

Es así que en la casa que le dejaron los padres a Yoshua Okón se abre este espacio, sin fines de lucro y con un gran derroche de energía. Que un espacio relacione a las clases sociales y amplíe la visión y la estructura del arte es fundamental en todo momento, mucho más para un país tercermundista extremadamente clasista, como México. Este tipo de espacios son todavía necesarios para muchas ciudades de la provincia. También es importante que la Panadería y sus exposiciones fueron siempre subversivas, rayando en los tabúes tan bien escondidos en la sociedad mexicana. La primera exposición de la Panadería en 1994 fue la “Feria del Rebelde” donde Vicente Razo hizo un performance tratando de meterse una botella de ron Presidente por el ano. Esta obra abordaba al presidencialismo de una manera violenta, fue la primera muestra y una de las más polémicas. Ante un México donde prevalecía “*la tiranía de los corazones sangrantes*”<sup>76</sup>, refiriéndose a los artistas que insistían en lenguajes

---

<sup>75</sup>Yoshua Okón, *La Panadería 1994-2002*, México, D.F., Edit. Turner, 2005, p. 10.

<sup>76</sup> Eduardo Abaroa en *ibídem*, p.25.

nacionalistas, supuestamente poéticos pero sin significado, era importante exponer arte que no hiciese frente ni a lo estético, ni a lo institucional. La Panadería además de abrir este espacio crítico, atacó por otra parte, como llama Eduardo Abaroa, a la derecha en su mojigatería nauseabunda.

*“los espacios alternativos de los noventa cumplieron la función de ser el caldo de cultivo de ideas y actitudes que desembarazaron en los parámetros establecidos por las instituciones culturales y políticas. Su valor no radica en la generación de productos culturales terminados o en la promoción de personalidades sino en la posibilidad de intercambio entre los miembros de una comunidad específica en tiempo presente.”<sup>77</sup>*

Miguel Calderón expresa su opinión sobre la función de la Panadería:

*“Rompió con la rigidez en el arte que se vivía en ese momento, modificó el criterio y tabú del genio y puso en cuestión la palabra “talento”. Permitió que las cosas que debían suceder lo hicieran libremente, mientras los museos se hallaban atados a un discurso establecido con fundamentos sin vigencia.”<sup>78</sup>*

En la frontera artistas como Guillermo Gómez Peña se dispusieron a actuar, junto con Coco Fusco llevaron a cabo el performance *“Mexarcane International”* en diferentes centros comerciales entre 1994-95, donde Coco disfrazada de novia india taína ofrecía *“servicios de una corporación post-TLC dedicada a la venta, el alquiler y la distribución a nivel internacional de talento étnico y productos multiculturales para consumo global”<sup>79</sup>* y Gómez Peña estaba también dentro de la jaula vestido de azteca lleno de objetos de las culturas indígenas.

---

<sup>77</sup> Abaroa, Eduardo, *“Una elegía panadera en La Panadería 1994-2002”*, en *ibídem*, p. 25.

<sup>78</sup> Calderón, Miguel en *“Alex Dorfsman, Entrevista a Miguel Calderón”*, en *ibídem*, p. 33.

<sup>79</sup> Gómez Peña, Guillermo, *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de ‘antropología inversa’*, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Junio 2000, disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html> .

Muchos artistas en los noventa realizaron extraordinarias piezas de arte como críticas a la situación que prevalecía. Los artistas que se seleccionaron para esta tesis y cuyas obras a continuación se analizan, han mantenido de alguna manera la misma postura y compromiso con el arte a la que tenían en 1994. Su producción actual sigue estando comprometida con lo social y lo político. Otros artistas sin embargo pasaron de inmediato a otras búsquedas dentro del extenso campo del arte contemporáneo.

### **3.2. Francis Alÿs, *Vivienda para todos*, 1994.**

Esta pieza de Francis Alÿs, es quizás en un sentido material y temporal, la más insignificante por los materiales básicos que usa como cuerdas y plásticos y los pocos minutos que duró la acción. Sin embargo es una obra completa y mucho más compleja, por la fecha en que se realizó, los materiales, el contexto y el título que utilizó. Detona en México este tipo de dispositivo del arte crítico con una práctica artística local, sincrética y postconceptualista, vinculada a un hecho político en concreto lleno de connotaciones.

El 21 de agosto de 1994 el día de las elecciones presidenciales, el fin del salinismo, azotado por asesinatos y levantamientos, Francis Alÿs construyó "*Vivienda para todos*". Con lonas plásticas de la propaganda electoral construyó una pequeña carpa, un refugio temporal que se sostenía con el aire impulsado por las rejillas de ventilación del metro. Esta tienda de campaña se colocó sobre las ventilaciones del metro en el Zócalo de la Ciudad de México. Francis se acostó dentro de ella. Ese día de las elecciones en la plaza no había bullicio, ni gente. En

las fotografías que documentan la pieza, se ve al artista recostado y apenas una persona que pasa por ahí, o un perro solo, que irónicamente parece atender lo que Alÿs estaba haciendo. Es decir, que esta pieza desapercibida por los pocos transeúntes, iba a actuar en el espectador posteriormente a través del documento.

Cuauhtémoc Medina escribe:

*“... en esa obra tan local y tan política, la serie entera de modalidades de la obra de Alÿs de toda la década era convocada. Ahí estaban los contrastes de tensión superficial y comprensión física de sus instalaciones y objetos; su comprensión de la escultura como una articulación no retórica, anclada ante una tenue referencia entre cosas y cuerpos, superficies y barreras; la construcción de figuras utópicas basadas en la puesta en relaciones de estructuras escindidas y enfrentadas, y la referencia, material e iconográfica, a la objetualidad callejera en la ciudad de México...”*<sup>80</sup>

Me parece muy importante que un extranjero que no puede votar, como lo menciona Medina, salga a las calles a realizar este tipo de acciones, donde además corría el riesgo de ser detenido, ya que ese día ya no debería haber ninguna propaganda en las calles.

El título de la pieza me parece fundamental para presentar completa la paradoja como plantearía Groys. “*Vivienda para todos*” es una de las mentiras comunes en los discursos de los gobernantes políticos mexicanos. Francis lleva esta frase a una espiral de su concepción. Las lonas de propaganda política inútilmente construyen un techo o una vivienda, la mentira de una casa para todos fue hecha verdad con basura en la profunda miseria. El endeble resguardo está sopesado por las caras y los emblemas de los políticos. Además sabemos que las campañas

---

<sup>80</sup> Medina, Cuauhtémoc, “*Porqué lo social no nos está dado*”, *Horizontes del arte latinoamericano*, Comp. José Jiménez, Madrid, 1995, Edit. Tecnos, p. 108.

electorales en México suponen siempre gastos excesivos para un país muerto de hambre. Una vivienda que no es nada y es vivienda, representa las promesas incumplidas del gobierno. Hay varias contradicciones que se centran en el juego irónico entre el título, la acción, el espacio y los materiales. *Vivienda para todos* es algo tan mínimo en elementos que hace repensar las cosas una y otra vez. Una característica de Alÿs, es la sencillez de su trabajo que lo hace un primitivo natural, donde las obras y los actos se reducen a sus mínimos elementos y valores. Esta acción de resistencia en solitario que puede sonar microscópica, sin efecto en la sociedad, el artista la inserta más adelante dentro de la institución, dándola a conocer a través de las exposiciones. Muchas de sus acciones de performance antifectista trabajan a través de la institución museal o cultural.

Las obras de Francis Alÿs versan sobre distintas líneas sociales más que políticas y sus prácticas se valen del absurdo extremo. Como él mismo expresa en entrevista, las piezas pueden ser leídas de varias maneras.<sup>81</sup> Lo que Alÿs llama exportar la obra es cuando la pieza tiene sus efectos a pesar de los absurdos y de la inutilidad que lee la gente: ¿Cómo para qué sirve esto? Aunque actúe en solitario, Alÿs encuentra los intersticios de la sociedad. Ciertamente es un extraordinario artista incisivo y preciso, que hacer ver lo que queda oculto tras el caos.

---

<sup>81</sup> Francis Alÿs. *Acerca de las obras: Políticas del ensayo*, Entrevista Banco de la República de Colombia, 2009. Disponible en u-tube.





Imágenes 1 - 4. Francis Alÿs , ***Vivienda para todos***, 1994.

### 3.3. César Martínez, ***APRicalipsis***, 1995 – 1996.

Entre 1995 y 1996 César Martínez presentó una serie de espectáculos canibalescos englobados con el título de *APRicalipsis*. En 1995 realizó una misa política en la Casa de la Cultura de Jesús Reyes Heróles de la Ciudad de México, lugar que había funcionado como la casa de campaña del recién fallecido ex-presidente Miguel de la Madrid. La *performancena* consistió en el artista disfrazado de diablo con una cola de 5 metros, entró al recinto moviendo la cola y comenzó su discurso. Mas adelante César Martínez se baja los pantalones y hace la postura de estar defecando. Toma una caca de chocolate que tiene preparada y empieza a comérsela. Por otra parte se proyectaron los collages que el artista

había realizado para *APRlcalipsis*. El acto se realizó en dos ocasiones, primero en la Casa de la Cultura Reyes Heróles, y un año después en la Casa del Poeta, en la colonia Roma de la misma ciudad.

Estas *performances* -que más adelante César Martínez repetirá en otras obras- hacen una crítica al neoliberalismo dominante, donde las políticas económicas ampliaron supuestamente los mercados estableciendo tratados transnacionales, como el Tratado de Libre Comercio de América del Norte con grandes desventajas para México. Nuevamente este espectáculo de promesas del gobierno, en este caso el salinista, traía consigo una verdadera crisis y el final del PRI en el poder.

Escribe Claudia Arosqueta en su tesina:

*“Este ‘a-PRI-calipsis’, como lo bautizaría César Martínez, venía sin embargo preparándose desde 1968 con una ‘agudización de los conflictos sociales, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información’ controlada por los líderes del unipartidismo en decadencia, los ‘PRImitivos, PRItecanthropus incorrectus’. La crisis política y social vendría a ser interpretada por muchos mexicanos como el derrumbe de la realidad nacional.”<sup>82</sup>*

Martínez ha establecido desde un principio una combinación de disciplinas artísticas para su trabajo, donde el performance viene a ser fundamental, como activista o “*artivista*”. El performance lo utiliza como medio preferido de expresión por su capacidad de provocar debates políticos y culturales al contactar directamente al público. Con una habilidad espectacular usa contradicciones del ámbito cotidiano y construye así otro discurso inteligente con enunciados y reflexiones de diferentes tipos. El artista utiliza cualquier soporte visual para su

---

<sup>82</sup>Arosqueta Álvarez Claudia, *El Canibalismo como metáfora: análisis de las performances del artista César Martínez Silva*, México, D.F., U.N.A.M., 2006, p. 17.

trabajo, además del performance. El uso de la gráfica y el collage en *APR/Calipsis*, nos remite por un lado al trabajo de Taller de Gráfica Popular en el México de principios del siglo XX y también a los collages de León Ferrari. Los collages de *APR/Calipsis* combinan la imaginería que proviene de una visión iluminista occidental de la evolución del hombre con imágenes de Gustave Doré, que se mezclan con billetes de dólar, logotipos del PRI, Supermanes, rostros de Raúl Salinas, rostros de Emiliano Zapata, etc. El humor nuevamente es una herramienta que utiliza el artista, él mismo declara: *“me valgo del sentido del humor porque éste le da sentido a la vida misma”*.<sup>83</sup> Ciertamente la obra de César Martínez usa como constante los juegos semánticos y las cuestiones del metalenguaje aliadas a contenidos políticos y poéticos. Haciendo uso de la complicidad fonética *APR/Calipsis* es un título muy acertado para el fin de una dictadura.

Es obvio que para un artista como César Martínez el compromiso viene de la misma raíz que para Jean Paul Sartre. Antes y después de 1994, César Martínez ha mantenido una postura crítica ante la sociedad que manifiesta a través de su producción artística. Es en sus propias declaraciones de hace menos de dos años que menciona la cultura como opción para el nuevo orden:

*“Hay que demostrarle a la opinión pública que el ingenio nos pertenece, es nuestro y que nuestra producción es afectiva, es una fortaleza imaginaria que intenta operar en el diario acontecer. Para ello debemos restablecer la credibilidad en nos-otros mismos, dejar de creer en lo que el poder quiere que creamos.*

---

<sup>83</sup>Lorena Gómez Calderón, “César Martínez. Arte integral”, en *Revista Casa del Tiempo* No. 36, octubre 2010, México, D.F., p. 31.

*Como proyectil futuro procuraré apelar a la inquietud de la sociedad ante ciertos sucesos generando nuevas formas de expresión que colaboren en un futuro el intento de un Nuevo Orden Cultural. Para el momento actual, se están acordando frentes de inteligencia creActiva en diferentes puestos de combate conceptual mexicanos y en el mundo están emergiendo guerrillas creativas, guerrilleros conceptuales que usarán la inteligencia como arma para estabilizar situaciones. ...*

*La importancia que le doy a mi trabajo, esta en armonizar valores que puedan ser compartidos de una manera mas creativa y lúdica, desarrollando iniciativas en vez de expectativas, proponiendo en vez de esperando. Es el momento en que el arte debe construir afectos sociales y espacios de intervención política y en esa dinámica me parece que está un gran futuro: el porvenir de un Nuevo Orden Cultural.....”<sup>84</sup>*

No hay ninguna duda al ver el trabajo de César Martínez junto con sus anteriores declaraciones, de que definen tajantemente su postura gramsciana del intelectual como organizador y constructor, con una tónica revolucionaria como la que encontramos en las declaraciones de Pablo Renzi. En un texto inédito, continua:

*“Los artistas jugamos un papel no sólo reconciliador con la vida. Como artistas no estamos solamente condenados a vivir con el sudor de nuestra mente, también podemos crear una interactividad mas afectiva en lo social y en lo político. Los artistas podemos ser consejeros civiles y del estado, profesionalizando nuestro trabajo para incidir en decisiones políticas y civiles, proponiendo un nuevo arte de hacer el arte, creando nuevos y más espacios públicos para las artes, socializando él mismo en sus contenidos, distribución y consumo.”<sup>85</sup>*

Analizando cómo se consume en la actualidad el arte, nombra a los consumidores involuntarios y casuales del arte a quienes atribuye la *creactividad* o *creafectividad*,<sup>86</sup> una noción que se acerca a Joseph Beuys, en el sentido de todo hombre un artista. Discípulo de Gómez Peña, César Martínez es irremediabilmente y por convicción un artista político y subversivo. Con el *Nuevo*

---

<sup>84</sup>Lorena Gómez Calderón, “César Martínez. Arte integral”, en Revista Casa del Tiempo No. 36, octubre 2010, México, D.F., p.p. 32-35.

<sup>85</sup> César Martínez, *La opción del arte*, texto inédito, p. 2.

<sup>86</sup> Lorena Gómez Calderón, *op.cit.*, p. 32.

*Orden Cultural* y las guerrillas creativas tiene toques utópicos de un Malevich posmoderno revolucionario. Sin embargo, Andrés Isaac Santana describe al artista:

*“se erige como un disidente con pasaporte hacia todas aquellas zonas de la realidad y de los discursos en los que puede intervenir aunque tan solo sea desde la posibilidad de redención que brinda el arte.”<sup>87</sup>*

“Aunque tan solo sea”, es una expresión que minimiza y condiciona los efectos de la obra de César. ¿Acaso Andrés Isaac Santana duda de esa efectividad del arte en cualquier sentido más que la redención individual del artista? Me parece que esta declaración reduce en grandes términos las posibilidades del arte de dislocar o subvertir y es una noción algo conservadora. *APRlcalipsis* funcionó a través de estas breves misas, donde el mito desarrolla un acto simbólico, y puede redimir al artista, pero también incide siempre en la ideología del espectador .



Imágenes 5 - 7: César Martínez, *APRlcalipsis*, 1995- 1996, collages, 28 x 20 cm c.u.

<sup>87</sup> Andrés Isaac Santana, “Del antropólogo indiscreto, el tequila y la orgía.” <http://martinezsilva.com/articulos/Del%20antropologo%20indiscreto.pdf>, 2007.



Imágenes 8 - 12: César Martínez, **APRicalipsis**, 1995- 1996, collages, 28 x 20 cm c.u.



Imágenes 13 - 15: César Martínez, **APRicalipsis**, 1995- 1996, collages, 28 x 20 cm c.u.



Imágenes 16-21: César Martínez, **APRicalipsis**, 1995- 1996, collages, 28 x 20 cm c.u.



Imágenes 22-24: César Martínez, **APRicalipsis**, 1995- 1996, collages, 28 x 20 cm c.u.



Imagen. 25. César Martínez, **APRicalipsis**, carteles para performance, 1995-1996

### 3.4. Vicente Razo Botey, **Museo Salinas**, 1996 – 1998.

De 1995 a 1998 Vicente Razo instaló en el baño de su departamento una colección de artesanías políticas populares, desde máscaras, camisetas, muñecos, piñatas, calcomanías y demás objetos que ridiculizaban simbólicamente al expresidente Carlos Salinas de Gortari. Durante los siguientes años al término del salinismo, con el encarcelamiento de Raúl Salinas, los objetos con el rostro del expresidente proliferaron en forma de animal, chupacabras, etc. Haciendo una investigación en la sociedad Vicente Razo juntó todos estos productos que expresan un rechazo a los excesos del régimen salinista. Otros expresidentes como Miguel de la Madrid no tuvieron esta masiva producción de efigies.

Razo considera a estos objetos “*exorcismos callejeros de pesadillas revolucionario institucionales*”<sup>88</sup>. La creatividad popular se desató, todos estos objetos de alguna manera representan vudús que con humor liberan a la sociedad de la crisis: una

<sup>88</sup>Vicente Razo, “*Museo Salinas. Disposición orgánica y estatutos*”, *Museo Salinas Official Guide*, Los Angeles, Smart Art Press, 2002., p.33.



práctica común que utilizamos los mexicanos para burlarnos de la existencia. Al formar una colección con objetos de la calle, Razo se burla también del coleccionismo, que significa pertenecer a una hegemonía, acumular lo “supuestamente” bueno, cuando el artista está realmente acumulando cosas sin valor. Es una acción que usa al museo y al coleccionismo, para mofarse de todo el sistema de legitimación del arte con la creatividad del arte popular. El salto conceptual de la pieza fue crear un museo público de esta colección dentro de su baño, o “*poner al museo en el excusado*”<sup>89</sup> según sus propias palabras. Usando a Duchamp, escribió en uno de sus carteles y dentro de su manifiesto: “*Dejar de hacer readymades y hacer museos.*”<sup>90</sup> Esta operación de Vicente Razo es una acción crítica antiinstitucional, se burla de lo que el museo significa en un país tercermundista como México, se burla de las prácticas curatoriales nacionalistas con toda esta colección de bagatelas políticas. Perturbando irónicamente el mundo del arte contemporáneo, durante tres años Razo logró insertar al *Museo Salinas* apareciendo en revistas nacionales, internacionales y periódicos. Muchas personas de distintos sectores acudieron a su museo. Vicente Razo desconocía en el momento de crear el *Museo Salinas*, la obra de Marcel Broodthaers, del *Museo de Arte Moderno* instalado en la Documenta de 1972. Esta obra de Broodthaers trasgredió de otra forma lo museal, pero tiene la misma postura antiartística que la obra de Vicente Razo. Llena de humor y de una “*estrategia*

---

<sup>89</sup> *ibídem*

<sup>90</sup>Yoloxochitl Casas Chousal: “Poner la galería en el excusado. El Museo Salinas. Para fomentar el escarnio, el embrujo de presidentes, los exorcismos callejeros y el libre tránsito” en *Boletín Mexicano de la Crisis* No. 70, 19 abril 1999, p.21.

*kitsch, populista y antiacadémica*<sup>91</sup> el *Museo Salinas* es una práctica artística individual trasgresora del sistema del arte que vincula al subalterno y a las masas dentro del arte contemporáneo, al reunir estos *readymades* salinistas hechos por y para el ciudadano común mexicano.

Como en otros casos las obras que involucran acciones, al reinscribirse dentro de un museo, exposición o en un espacio galerístico, como ha sucedido con el *Museo Salinas* dentro del MUAC (Imagen 31) o en una galería londinense (Imagen 32), las piezas pierden su función transgresora para convertirse en documentos o registros. Hay casos cuando la obra está bien presentada, puede ser entendida dentro de su contexto, pero es difícil con registros, documentos y museografía recrear las acciones efectuadas dentro de su propio tiempo y circunstancia. En este caso el Museo Salinas en ambas exposiciones, a pesar de los esfuerzos de la museografía, es difícil entender y ubicar la obra. Vicente Razo habla del *Museo Salinas* en el libro que fue publicado en el año 2002:

*“El Museo Salinas y su difusión funcionaron –y lo continúan haciendo a manera de mito – como una trinchera de resistencia para un ejército de bagatelas cabales y efectivas en la intriga pública y política.”*<sup>92</sup>

Yo diría que el *Museo Salinas* es una trinchera de resistencia entre las esferas del *high art* y las masas, establece un espacio intercultural, un vínculo social con una contradicción y un juego, entre los extremos de la sociedad mexicana.

---

<sup>91</sup>Medina Cuauhtémoc, *“Pseudomuseos; Sobre el Museo Salinas y otros y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México”*, [www.micromuseo.org](http://www.micromuseo.org)

<sup>92</sup>Razo, Vicente, “Museo Salinas : unas palabras del director”, en *Museo Salinas Official Guide*, Los Angeles, Smart Art Press , 2002, p. 10.



Imágenes 26- 30. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, 1996- 1998.



Imagen 31. Vicente Razo Botey, *Museo Salinas*, exposición "Antes de la Resaca", MUAC, 2011.



Imagen 32. Vicente Razo Botey, **Museo Salinas**, Exposición “20 million mexicans cant be wrong”, Galería South London, de Pablo León de la Barra. Curada por Cuauhtémoc Medina.

### **3.5. Marcos Ramírez ERRE, *Toy an horse*, 1997.**

Marcos Ramírez ERRE artista tijuanense, fue invitado a hacer una instalación para INSITE en 1997 . “*Toy an horse*” fue un caballo de dos cabezas de 10 metros de alto por 9 metros de largo y 4 metros de ancho instalado antes del puente San Ysidro en la frontera entre México y Estados Unidos. La pieza está construida con tiras de madera, lo cual le da una transparencia que deja ver el interior. Cada cabeza del caballo mira hacia uno de los países. La producción de la obra fue apoyada por el Gobierno de Baja California y de INSITE.

Declara Erre en entrevista<sup>93</sup> que su padre le contaba las historias de Homero y le compró una enciclopedia donde él estudiaba las historias de la Guerra de Troya. El tamaño del caballo que construyó para INSITE pretende ser igual al descrito por Homero en la *Ilíada*. Esta pieza en primera instancia hace ver la problemática entre dos países vecinos a los que el artista pertenece, es una especie de invasión

---

<sup>93</sup>Marcos Ramírez Erre, *Interview Toy an horse Utube, The New Children’s Museum, San Diego.*

abierta que pretende cuestionar con su sola presencia la relación entre ambas naciones. Con sarcasmo Erre comenta que también era un juguete para sus hijos cuando la construyó.<sup>94</sup> En una relación centenaria y sumamente conflictiva entre México y Estados Unidos, la intervención de Erre se presenta como un monumento invasor, un gran juguete que con ironía y una impecable forma estética cuestiona qué hacer con el conflicto entre ambos países. Con cada cabeza dirigida a un país manifiesta que el problema atañe a ambas partes. Creo que al colocar el caballo en la zona mexicana de la frontera, hay una clara cuestión sobre el fenómeno de invasión del más débil hacia el más fuerte, como en la historia de Troya. Al usar esta historia clásica, hace ver como los errores se repiten en la historia una y otra vez, más de las dos veces que afirmaron Hegel y Marx.

Después de INSITE en 1997 se hizo una réplica de la pieza que se instaló en Valencia, España bajo otro concepto y después quedó como escultura fija en The New Children's Museum en San Diego, California. Estas piezas tuvieron el nombre de "*Trojan Horse*". Hay además maquetas pequeñas del caballo (medidas aproximadas de 120 x 120 x 80 cm) que están a la venta en una edición de cinco. Es interesante como una pieza de intervención deviene en un coleccionable dentro de un museo, una galería o una institución. Claro que esto no es la primera vez que sucede, de hecho sucede desde Duchamp y de ninguna manera demerita el impacto y el peso de la obra durante su intervención urbana.

---

<sup>94</sup> *Ibidem.*

Erre fue descubriendo que el arte público es más interesante, el afuera tiene más interacción con la sociedad. Pero Erre sabe moverse dentro de la institución y afuera en el entorno urbano. Es así que en la réplica instalada en el New Children's Museum, la obra trae a colación la historia clásica de la Guerra de Troya, y los niños pueden subir al caballo y experimentar la sensación de estar dentro de ese enorme animal de madera y ver todo el museo por la transparencia del mismo. Es decir que "*Trojan Horse*" tiene ya todo un nuevo planteamiento distinto al de "*Toy an horse*".

La postura de Erre en cuanto al arte es determinante, congruente y constante a lo largo de su carrera. Lo identifica ciertamente su origen fronterizo como lo declara desde su página internet.<sup>95</sup> En muchas entrevistas y declaraciones habla sobre la función del artista :

*"Para mi esa pieza era como hacer un ejercicio de responsabilidad. Es decir, pude haber sido sicario, asesino o político. Por fortuna me hice artista, pero eso no me disculpa de nada. Formo parte de la realidad en México, y mi obligación es que si quiero (asumirlo), es tratar de cambiarlo."*<sup>96</sup>

Esta declaración es más que clara, es una convicción determinante y comprometida como lo de Sartre. Constantemente aparece como un hombre de su tiempo que reacciona ante los eventos que suceden. Su posición es siempre crítica ante la sociedad. En otra reseña sobre su exposición retrospectiva en el Museo Carrillo Gil en el 2011, Isaura Ruiz comenta:

---

<sup>95</sup> [www.marcosramirezerre.com](http://www.marcosramirezerre.com)

<sup>96</sup> Merry MacMasters, "En su obra Ramírez ERRE, busca hacer la crítica sin relegar la belleza del arte", en *La Jornada*, 20 junio 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/20/opinion/a12n1cul>.

*“Marcos Ramírez Erre fundamenta su trabajo en la convicción que el arte es una herramienta de cambio social y un contundente medio de comunicación sobre cómo se perciben las identidades y como se desdibujan o se fortalecen los nacionalismos, y como esto genera choques culturales y relaciones de poder, entre otras repercusiones. En gran medida esto alienta no solo a la reflexión sobre ciertos fenómenos sociológicos o culturales, sino una noción personal en torno a la noción del otro”<sup>97</sup>*

Para Isaura Ruiz, Erre trabaja como un intelectual orgánico haciendo visible al subalterno. Por otra parte Erre usa el arte como el instrumento que el artista elige para implementar estrategias de su conciencia política, como lo declara Camnitzer. El artista afirma que su función es *“poner el letrero: aquí hay una piedra no se tropiecen con ella”<sup>98</sup>* es decir hacer ver algo no visible para los demás, como argumentan Rancière y García Canclini.

---

<sup>97</sup> Isaura Ruiz, “Marcos Ramírez ERRE”, en *Art Nexus* No. 83, Bogotá, 2011, p. 116.

<sup>98</sup> Marcos Ramírez ERRE, entrevista en *Revoluciones*, video utube, instalación frente a Laboratorio de Arte Alameda, 2011.



Imágenes 33-35 Marcos Ramírez ERRE, ***Toy an horse***, 1997, INSITE 97 puerta entrada puente San Ysidro, Tijuana.

### **3.6. Minerva Cuevas, *Mejor Vida Corp.*, 1997.**

*Mejor Vida Corp.* es una corporación sin fines de lucro que crea, promueve y distribuye productos y servicios gratuitamente a nivel mundial. *Mejor Vida Corp* no discrimina a ninguna persona por su género, raza, religión, preferencias sexuales o estatus económico. *Mejor Vida Corp* fue creado en 1997 por Minerva Cuevas trabaja sobre distintas plataformas ofreciendo productos, servicios y realizando campañas. Su idea surge en 1996 en Nueva York, a partir de un letrero en el metro que decía “Awake and aware”, una publicidad para mantenerse despierto.



La primera acción que realizó Minerva Cuevas fue repartir sobres de cafeína a los usuarios del metro para que no se durmieran. *Mejor Vida Corp.* en la página <http://www.irational.org/mvc/> ofrece hoy los siguientes productos: un boleto para uso del metro de la Ciudad de México cuidadosamente estampado al reverso, dos pastillas de seguridad para usuarios del metro en una pequeña bolsa de plástico, un sobre con timbre postal incluido nacional o internacional, semillas mágicas con instrucciones de sembrado, credencial personal de estudiante para obtener descuentos o una tarjeta de lotería instantánea. Entre los servicios que ofrece: encuestas sobre violencia, carta de recomendación, donaciones públicas y servicios de limpieza. Las campañas han abarcado distintas marcas internacionales y nacionales, cuyas publicidades son modificadas para trabajar sobre textos e imágenes en el contexto siempre de los derechos humanos y el medioambiente. La práctica que usa Cuevas en este caso es presentar el desequilibrio global en una situación poscolonialista, modificando los logotipos de las marcas. Estas campañas son gráficas y funcionan de otra manera que los productos, haciendo pensar al espectador. Francisco Reyes Palma describe el trabajo de Minerva Cuevas:

*“como una modalidad de arte social renovado por el desdoblamiento crítico de los objetos, donde el retorno a lo básico y cierta ingenuidad no restan agudeza y efectividad a su activismo como forma de creación.”*<sup>99</sup>

Su modalidad de arte social es ciertamente ingenuo, la efectividad es sumamente cuestionable, cuestiono también que sea un arte social renovado, cuando ofrecer

---

<sup>99</sup>Reyes Palma Francisco, “Guerra de corporaciones. La historia de Minerva y el puerquito BBV”, en *Curare* No. 16, México, D.F., 2000, p.82.

ayuda o hacer campañas no presenta realmente nada innovador, sino simplemente una suma de prácticas ya utilizadas desde los sesentas. Minerva Cuevas escribe dentro de un texto o especie de manifiesto de *Mejor Vida Corp.*:

*“MVC no se concibe a sí misma como una caridad dando ayuda y soluciones a problemas del diario. En su lugar analiza problemáticas específicas en diversos contextos económicos y sociales dentro del sistema capitalista, frecuentemente dirigiéndose a los monstruos corporativos institucionales, activando la práctica del regalo como la condición inicial para la articulación de intercambio, un intercambio humano social y no comercial”<sup>100</sup>*

En sí misma esta declaración es contradictoria. Las problemáticas del sistema capitalista no están realmente estudiadas, solo ironizadas con campañas gráficas. Por otro lado no veo como un boleto de metro, dos pastillas de seguridad o algo tan inútil como unas semillas mágicas en el entorno ciudadano realmente estudien una problemática del capitalismo. Los problemas específicos que trata son básicos y los regalos son paliativos que alivian la vida cotidiana, no hay una articulación de intercambio pues son regalos y no existe el trueque. Los regalos por mucho que los quiera manipular con otros nombres hacen referencia a la práctica común del tercer mundo que es la limosna. Es decir, desde la revolución en países tercermundistas como México la manera de incorporar a las minorías étnicas han sido mayormente a base de limosnas y ayudas de parte del gobierno y de la iniciativa privada, lo cual no ha servido para otorgar bienestar, educación y salud a esta población. Todo sigue casi igual. Minerva Cuevas regala billetes de metro, etiquetas falsas, semillas, credenciales de estudiante falsas, pequeñas dádivas,

---

<sup>100</sup> Traducción mía. For a human interface-Mejor Vida Corp., [http://www.irational.org/minerva/cuevas\\_interface-EN.pdf](http://www.irational.org/minerva/cuevas_interface-EN.pdf)

que sería lo mismo que darles dos o tres pesos de limosna. Por otro lado los regalos son contradictorios, cuando la artista maneja otra categoría de trabajo que se cotiza dentro de las galerías más prestigiadas, y existe una verdadera mercancía de su trabajo, mismo que hoy pertenece a las grandes colecciones.

En otro texto se vuelve a tratar el objetivo de la pieza de la misma manera:

*“Mejor Vida Corp. hace obras, acciones que resuelven específicos momentos de la vida cotidiana, su única aspiración es la human interface.”*

En este artículo Jesús Cruzvillegas llama también a *Mejor Vida Corp.* una utopía y una práctica activista, para terminar diciendo:

*“...no se da baños de pureza ni propone maneras para cambiar la mala racha, no, solamente quiere hacer las cosas más llevaderas, eso sí, solamente a quien lo solicite”*<sup>101</sup>

Es decir, que cumple con tapar un parche y el término de “*human interface*” es una palabra sofisticada, pero sólo es otro nombre más para la caridad. Ahora tenemos que cuestionar por qué esta pieza siendo social, siempre se inscribe en los espacios museísticos.

*“Siento que Mejor Vida Corp, es un proyecto parásito que usa el museo porque proporciona facilidades de producción y presencia pública, tanto que la corporación se hace masiva y en este sentido el internet ha sido una herramienta de comunicación muy importante.... Yo pienso en MVC como un proyecto en términos de activismo social, pero estoy usando medios e instituciones del contexto del arte”*<sup>102</sup>

Un arte activista no tendría por qué entrar a la institución, aunque Cuevas en su conversación con Obrist afirma que usa el museo por su presencia pública y sus

---

<sup>101</sup> Jesús Cruzvillegas, *El último martes 13 del siglo XX*, 1999.

<sup>102</sup> Traducción mía de *Conversation between Hans Ulrich Obrist and Minerva Cuevas at the first event of the project "Information/Misinformation"* part of the 24th Graphic Biennial in Ljubljana, Slovenia, [www.anitnato.org](http://www.anitnato.org)

facilidades de producción. Sin embargo el público de museos son las élites y no realmente las masas. Además en estos espacios domina la autoría y el nombre de la artista. Evidentemente existe un arte de resistencia, un arte disidente, cuyo planteamiento no fue nunca llegar al museo, como muchos casos, entre ellos *Tucumán Arde*. Existe otro arte de resistencia que sabe estar tanto en la sociedad y dentro del museo,

Creo que en *Mejor Vida Corp*, su función social resulta pobre en cuanto a la serie de regalos. Realmente no es una “interface”. Su crítica a las corporaciones multinacionales y los performances en lo que llama “campañas” son piezas más fuertes y efectivas que los regalos. Podemos ver hace tiempo que este tipo de prácticas funcionan dentro y fuera del museo.

Esto que llama una corporación anticapitalista que no maneja dinero, no creo que sea un resultado distinto de una acción paternalista como cientos de organizaciones que ya existen o programas de ONG o del mismo gobierno que ofrecen ayuda. Aunque MVC funcione supuestamente como una anticorporación, mas que un efecto ante la comunidad tiene un efecto en el mundo del arte. Esta limosna transformada en lo que llama “*human interface*” es la manera en que el discurso de la pieza está articulado. En su obra no se estructura un análisis político, ni hay un desdoblamiento del arte social, son dos prácticas, una de las campañas y performances como se usaba desde los años sesenta y otra las dádivas o regalos, una superficialidad situacionista que se ha colado en el mundo del arte.



Imágenes 36-37. Minerva Cuevas, **MEJOR VIDA. CORP**, 1997, Productos



Imágenes 38- 39. Minerva Cuevas, **MEJOR VIDA. CORP**, 1997, Productos



Imagen 40. Minerva Cuevas, **MEJOR VIDA. CORP**, 1997, web site



Imágenes 41- 42. Minerva Cuevas, **MEJOR VIDA. CORP**, 1997, Campañas publicidad



Imágenes 43-44. Minerva Cuevas, **MEJOR VIDA. CORP**, 1997, Campañas publicidad.

### 3.7. Yoshua Okón y Miguel Calderón, *A propósito*, 1997

“*A Propósito*” fue una acción que realizaron Yoshua Okón y Miguel Calderón en 1997, consiste primero en una escultura de 120 autoestereos robados obtenidos del mercado negro, apilados en un pequeño muro, y una video- proyección en loop documentando a los artistas robando un autoestereo. El robo fue realizado por Miguel Calderón y la cámara por Yoshua Okón. Esta pieza fue expuesta por primera vez en la Panadería el mismo año.

Con el antecedente de las exposiciones subversivas e irreverentes de la Panadería y la situación de robos en esa época en la Ciudad de México, la acción “*A propósito*” representa un primer momento de los artistas, donde el cinismo y la posibilidad de hacer cualquier cosa en este país, los lleva a romper los límites con un acto ilegal. Yoshúa en entrevista habla de esta obra de la siguiente manera:

*“...es una pieza que surge justo en esa época y que refleja de una manera muy violenta y muy directa cierta dinámica y cierta experiencia de estar viviendo aquí y que también al mismo tiempo intenta redefinir como se entiende el arte y la cultura.”<sup>103</sup>*

<sup>103</sup> [http://www.snagfilms.com/films/title/art\\_talk\\_episode\\_yoshua\\_okon](http://www.snagfilms.com/films/title/art_talk_episode_yoshua_okon)

Más que violenta es una pieza que presenta la posibilidad de romper leyes en un país donde todo es posible, ejecutando un robo y presentándolo en un contexto artístico. No hay un acto violento real sobre el humano, sino solamente sobre la propiedad privada. La obra “*A propósito*” no involucra de momento a ningún colectivo o espectador, como lo harán futuras obras, pero es en sí un primer paso del *documental*, el cual definirá en muchos casos la obra futura de Okón. Es también un acto de adolescentes bandoleros burgueses, que independientemente del éxito real de robar un autoestereo, o si el acto fue montado, es más importante como una paradoja que inserta este delito común en el mundo del arte. La escultura de 120 autoesterEOS robados la encuentro como un *readymade*<sup>104</sup>, que representa la circunstancia extrema en que vivía México durante los noventa cuando se robaba todo, hasta los cables de las calles.

También es un primer paso de la relación de los artistas con la policía de México y la corrupción de la misma, que se desarrolla en piezas fundamentales como “*Orillese a la orilla*” de Yoshua Okón, una serie de tres videos realizados entre 1999 y 2000 cuando el artista entabla estas interacciones con policías, que son por un lado una burla, pero una evidencia del patético estado en que se encuentra la policía en México. La obra incide en cuestiones socio-económicas y raciales que serán una constante en su producción, especialmente en la de Yoshua. Inauguran este “*género de provocación*”<sup>105</sup> como escribe Itala Schmelz, algo aún no muy

---

<sup>104</sup> Un *readymade* en el sentido que los artistas fueron a comprar los 120 autoesterEOS robados al mercado negro, y éste como una especie de tlapalería local.

<sup>105</sup> Itala Schmelz en “Cinco retratos y una ventanilla única”, Edit Landucci, México, D.F., 2010, p. 48.

desarrollado en México, con sus obras muchas veces chocantes, que presentan las disonancias extremas sociales de este país.

Esta postura de privilegio de los artistas en un país inmerso en la corrupción y la miseria, permiten trastornar las relaciones de poder y de presentar con sadismo y humor las cosas crudas que no queremos ver de la sociedad. El humor nuevamente aparece como una herramienta. Individualmente como artistas, para Miguel Calderón: *“Hay que estar continuamente rompiendo esquemas.”*<sup>106</sup> Estas palabras representan de otra manera un esquema romántico vanguardista, que cree en el arte como cambios absolutos, el arte crítico que preponderó durante el siglo veinte. Para Yoshua Okón claramente su obra está siempre insertada en el espíritu de la sociedad presentando lo más crudo, de una manera cínica. Yoshua en entrevista dice que:

*“... mi trabajo es político porque te hace pensar en cuestiones sociales....es imposible que el arte no tenga contenido político o unas connotaciones políticas.....pero ultimadamente la manera en que el arte se consume y se exhibe, a fuerza tiene que tener una connotación o contenido político, lo quiera o no lo quiera el artista.”*<sup>107</sup>

Es una manera de expresar cómo el arte se inserta dentro de la sociedad y con la misma idea de Gramsci o Camnitzer que tan solo concebir el mundo es ya un acto político. Toda la obra que siguen realizando hasta ahora, se vale del humor para presentar hechos paradójicos, terribles y absurdos, así como excesos, sin que los artistas se determinen precisamente dentro de un campo ideológico o político, sino develando solo las contradicciones de la sociedad en nuestro tiempo.

---

<sup>106</sup> Miguel Calderón en “Alex Dorfsman, Entrevista a Miguel Calderón”, p.35.

<sup>107</sup> <http://www.5min.com/Video/Art-Talk-with-Yoshua-Okon-517137475>



*“Creo que una buena parte de mi trabajo se centra en los estereotipos, la forma en que percibimos la realidad. En muchos sentidos, mi objetivo es lograr que al ver estos videos muchas de estas ideas preconcebidas de la realidad se colapsen.”<sup>108</sup>*

En esta declaración Yoshua evidencia la necesidad del arte de hacer pensar diferente, sin utilizar panfletos. Pero además Okón concibe el arte de una forma integral. Después del cierre de la Panadería en el 2004, en 2010, Okón fundó SOMA como un paso consecuente después de la Panadería, que en este caso es un espacio que se centra en la educación del arte. Nuevamente en entrevista Okón declara: *“Veo a la enseñanza como una extensión de mi práctica”<sup>109</sup>*, esto entre otras cosas como instalar la ventanilla única en su reciente exposición 2010 en el Museo Carrillo Gil donde el artista platicó o asesoró a quien así lo solicitara, lo hacen acercarse cada vez más al espíritu beuysiano y a ideas como las de Luis Camnitzer sobre la importancia de la pedagogía del arte.

---

<sup>108</sup>Yoshua, Okón, “Paul Mc Carthy vs. Yoshua Okón , Extracto de una conversación que los artistas mantuvieron en mayo 2009”, en *Yoshua Okón*, México, D.F., Edit Landucci, 2010, p. 20.

<sup>109</sup> Entrevista con Julio César Morales, *ibidem.*, p. 57.



Imagen 45. Yoshua Okón y Miguel Calderón, **A propósito**, 1997, 120 autoestereos robados.



Imágenes 46-47. Yoshua Okón y Miguel Calderón, **A propósito**, 1997, Video-instalación. 120 autoestereos robados y video-proyección, duración: 52 segundos loop, dimensiones variables

### **3.8. Gustavo Artigas, *Las reglas del juego*, INSITE, 2000- 2001.**

Esta pieza fue realizada para INSITE 2000-2001 en Tijuana. La pieza consta de dos partes. En primer lugar la construcción de una cancha de frontón en la colonia Libertad, exactamente contra el muro fronterizo en la ciudad de Tijuana, un lugar muy transitado por los migrantes. Después invitó a dos equipos norteamericanos de basquetbol de San Diego y a dos equipos mexicanos de futbol de Tijuana a jugar dos partidos al mismo tiempo, en una sola cancha. Esto ocurrió en un estadio de basquetbol de Tijuana. En el caso de la construcción de la cancha de frontón se adecuó por los usuarios con un aro de basquetbol. La gente vino a jugar, algunas pelotas se pasaban el muro al lanzarlas y eran devueltas. Estas pelotas que pasaban de un país a otro, son una metáfora de lo que sucede con los migrantes que cruzan y los regresan. Artigas gusta de trabajar con estas dicotomías colocando opuestos para crear estas tensiones y situaciones. Un común denominador en la obra de Gustavo Artigas es el uso del juego como una plataforma lúdica para desplazar la vida, creando situaciones de riesgo o peligro, que producen sorpresas y que causan tensión. A través de crear sucesos inusuales y de transgredir lo prohibido, el riesgo hace parecer en muchos casos que puede llegar el desastre. Su lenguaje se ha convertido en algo complejo e impactante, que causa conflictos sociales con hechos subversivos. En la combinación de los dos juegos simultáneos, Artigas pasa a la convivencia de dos culturas y países vecinos siempre en conflicto. Jennifer Teets menciona este juego

y el suceso del mismo como “una diferencia sin interferencia”<sup>110</sup>, o Cuauhtémoc Medina lo define como una “yuxtaposición sin interferencia”<sup>111</sup>. Es decir que al realizar dos juegos simultáneos, algo imposible normalmente, ahora parecen poder compenetrarse los opuestos, es posible existir y fluir en la diferencia. Es ante todo un evento que causa asombro, pues parece incompatible o inverosímil, pero sucede. Al crear estos escenarios de conflicto simulado o real, avoca por romper lo cotidiano, la “normalidad”, siempre ante la expectativa de lo indeterminado y del azar. Su trabajo tiene una visión beuysiana del concepto expandido del arte, al ampliar su trabajo siempre relacionándose con grupos dentro de contextos urbanos. Sus prácticas son además un refinamiento del arte relacional que contiene en muchos casos un alto grado de cinismo, como lo vemos también en otras obras analizadas dentro de la tesis. Este juego presenta lo que Medina llama “*máxima fantasía pospolítica... el multiculturalismo más antagonismo y pluralismo con disfrute.*”<sup>112</sup> “*Las reglas del juego*” es un suceso que causa lo imposible, un disenso como define Rancière, un sentido contra sentido, cuestionando a través del juego las leyes establecidas y las relaciones conflictivas de ambos países.

“*Las reglas del juego*” es considerada una de las grandes obras de Artigas que puede seguir interpretándose con distintos enfoques. La pieza fue tan importante,

---

<sup>110</sup> Teets, Jennifer “Chemical misunderstanding. Entrevista con Gustavo Artigas”, en *Curare* No. 26, México D. F., 2006, p. 67-79 Jennifer Teets, Are we here to play or to be serious, 2004, <http://www.gustavoartigas.com/>

<sup>111</sup> Medina, Cuauhtémoc, “*Juegos intersubjetivos en el campo político*” en *XXV Coloquio Internacional de Arte, La imagen política*, Cuauhtémoc Medina, compilador, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F. UNAM, 2006, p.574.

<sup>112</sup> *ibídem.*

que en el 2001 estuvo expuesta como documento en la 49 Bial de Venecia. Una vez más, al inscribir una pieza pública dentro de contexto museístico sigue perdiendo valor y se disloca drásticamente. Especialmente cuando la exposición dentro del museo es precaria como en este caso (Imagen 52) con dos pedestales con pelotas y dos pequeñas fotografías, puede provocar lecturas completamente erróneas de la obra.

Aunque la obra de Artigas no incide en todos los casos sobre cuestiones políticas siempre atañe a cuestiones sociales y comportamientos humanos. Desde los intersticios y ciertamente con una postura muy crítica, sus piezas causan disenso y muchos desacuerdos.



Imágenes 48 -51. Gustavo Artigas, *The rules of the game*, 2000- 2001, INSITE Tijuana San Diego, 2000- 2001, Video 11 min. video stills.



Imagen 52. Gustavo Artigas, ***The rules of the game***, 2000- 2001, INSITE Tijuana San Diego, 2000- 2001, Exposición 49. Bienal de Venecia.

### **3.9. Teresa Margolles. Pabellón de México Bienal de Venecia, “¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, 2009.**

*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, la obra de Teresa Margolles para el Pabellón de México en la Bienal de Venecia en el 2009, fue una gran exposición en el Palacio Rotta-Ivancich que incluía distintas piezas y acciones que sucedieron durante la Bienal. Teresa Margolles perteneció al colectivo SEMEFO se dio a conocer desde 1991, desde el año 2000 aproximadamente, Margolles trabaja como artista individual. Por más de veinte años todo su trabajo artístico se ha gestado alrededor de los cadáveres. Es una de las artistas mexicanas más importantes actualmente.

Para la Bienal de Venecia en el 2009 varias salas del palacio rentado fueron dedicadas para ser trapeadas con los fluidos de cadáveres por familiares de las víctimas que se trasladaron hasta Venecia. Durante los meses que duró la bienal se fue creando una capa de material humano de los muertos sobre el piso, que es completamente invisible. Al trapear con ellos, los fluidos de los cadáveres representan una especie de “contagio” al palacio y a los espectadores que lo

visitan. Otras salas expusieron las sábanas con sangre o lodo que envuelven a los cadáveres, o con las que limpiaron las escenas del crimen. Lodo y sangre son el tipo de materiales pictóricos de estos lienzos abstractos. En algunas telas se bordaron con hilo de oro las frases escritas en las tarjetas de los ajustes de cuentas. Estas frases también fueron bordadas por los familiares de las víctimas en las calles de Venecia. Se colocó una tela ensangrentada como bandera del Pabellón Mexicano fuera del Palacio Rotta-Ivancich, y otra dentro. También estaba expuesta una banca de cemento colada con fluidos de cadáveres y dentro de una caja de seguridad, las joyas realizadas con los restos de vidrios de las escenas de los crímenes. Además se repartieron tarjetas para cortar cocaína en la ciudad, con una foto de un descabezado y en el anverso de la tarjeta el logotipo de la Bienal y la explicación del uso de la tarjeta. Se realizaron performances en la playa del Lido con una sábana ensangrentada que es mojada por el mar y exprimida. Finalmente y muy importante fue colocar en las hornacinas laterales y en la entrada del pabellón de Estados Unidos, telas rojas de sangre que bloqueaban la entrada. En la entrada a este recinto de típica arquitectura neoclásica, estos pedazos de telas ensangrentadas que cubrían los vanos fueron según Julio Pastor el *“punto decisivo se encuentra como una clausura simbólica del Pabellón de Estados Unidos.”*<sup>113</sup>

*¿De que otra cosa podríamos hablar?*, contenía casi todas las variedades de las obras que han conformado esta construcción estética tan especial que Teresa

---

<sup>113</sup> Julio Pastor Mellado, “Teresa Margolles y las fronteras de la institución artística”, en *Art Nexus* No.77, 2010, pag. 58.

Margolles ha formado por muchos años sobre la comprensión de la muerte, la situación de violencia y la impunidad del país.

Conforme fue realizado por Teresa, el pabellón empezó a causar escozor entre las instituciones públicas que lo habían financiado, de manera que retiraron el apoyo financiero y político. Para el día de la inauguración de la Bienal de Venecia ningún representante del gobierno mexicano asistió. A pesar de lo anterior, esta obra fue de las más reseñadas con las mejores críticas en la 53ava. Bienal de Venecia.

Para Margolles nunca desaparece su cercanía con lo muerto, pero la manera en que produce ha cambiado, sus prácticas y procesos son distintos. De los órganos o animales muertos limpiados con formol como "*Lavatio Corporis*" expuesta en el Museo Carrillo Gil en la Ciudad de México en 1994, Teresa pasó a obras de mayor sutileza y exactitud. Primero usando los líquidos o remanentes de los cadáveres para hacer piezas invisibles como vaporizaciones, burbujas o muebles de cemento que contienen alguna parte del muerto, o el cadáver mismo. Como "*Vaporización*" del 2001, donde los fluidos del agua de los cadáveres son vaporizados con agua en el ambiente. Estas obras que utilizan los fluidos, al entrar en contacto directo con el espectador representan una contaminación simbólica. Posteriormente, empezó a usar los restos que quedan en las escenas de los crímenes para crear otros objetos. Sean sábanas que recogen la sangre y otras sustancias como en "*Sangre recuperada*", sean los cristales rotos que junta para hacer réplicas de las joyas que usan los narcotraficantes como en "*Ajuste de cuentas*", sean, últimamente la arquitectura o la tierra que exfolia como en la obra "*Promesa*", presentando trozos o ruinas dentro de los circuitos del arte. En estas piezas donde



utiliza los rastros de los crímenes, la artista trabaja como *flaneur*, más especializado y menos *amateur*, que con un toque de Sherlock Holmes recoge las pistas posibles de las escenas de los crímenes como “subproductos” o huellas de la muerte. Una de las grandes cualidades de la artista ha sido justamente este traslado de imágenes sobre la muerte a representaciones evanescentes, desmaterializando lo más cruel y abyecto de una sociedad en una imagen invisible, abstracta y conceptual.

Al entrar a trabajar en la morgue y convertirla en su taller, Teresa se acercó a una de los lugares más despreciados de la sociedad. Encontró un límite donde dispone de los cadáveres y encuentra la violencia a flor de piel, ve lo que nadie quiere ver. Para Cuauhtémoc Medina al ocupar un lugar clásico institucional siempre ignorado por el horror que suscita, pero que existe dentro de todas las sociedades como la morgue, Teresa presenta lo que no se quiere ver, muestra cómo ningún espacio es irreductible al otro.<sup>114</sup>

También hay en su trabajo una especie de recuperación de la práctica del sacrificio, al rescatar el cadáver o sus partes de un posible fin en la fosa común, los trata con un cuidado religioso o los convierte en ofrendas, insertándolos en el campo del arte. Al comprar estos cadáveres para ayudar a las familias de las víctimas y hacerlos objetos de arte, Mariana Botey lo llama una “*economía sacrificial*”<sup>115</sup>, espacio donde el cadáver se sacrifica por la necesidad del dinero.

---

<sup>114</sup> Cuauhtémoc Medina, “Espectralidad materialista” en *Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Madrid, Edit. RM, 2009, p.18.

<sup>115</sup> Mariana Botey, “Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necropolítica y estética radical en México” en *ibídem*, p. 135.

No hay en su trabajo la mínima sensación de algo social o violento a primera vista, todo está escondido y se presenta solamente como un espectro. Se niega a establecer una comunicación efectista de la violencia, realidad que ha desbordado al país durante años. En el análisis de Mariana Botey, ella sustenta, asimismo, que tales procesos mortuorios constituyen una trágica contaminación. Teresa Margolles presenta los residuos en estos “*ominosos circuitos*”<sup>116</sup> donde reina el tabú de la muerte, creando un extrañamiento en el espectador. Todas sus obras establecen estas paradojas con transgresiones radicales que causan asombro en el público. Revierte con un extraordinario refinamiento, el tipo de binomio panfletario de arte y política, pues su obra logra, según Cuauhtémoc Medina, “*Parasitar o intervenir espacios o circuitos sociales, afectos colectivos y discursos públicos.*”<sup>117</sup>

El trabajo de Teresa Margolles enuncia la voz del subalterno, en este caso la de la víctima y sus familiares, de estas personas que sólo son citadas como cifras. Como ella misma lo declara: “*Cualquier muerte es una tragedia*”<sup>118</sup>, sea la del narcotraficante o la del adicto o la del inocente. Así, Margolles recupera a todos lo que no tienen voz y les da un espacio. Hay una función bilateral, la del rescatar este duelo por los fallecidos, y la de presentar la muerte en la sociedad. Todas sus operaciones se colocan en estos intersticios sociales y articulan el arte fuera y dentro del espacio museístico. El purismo con el que presenta las piezas ciertamente tiene gran fuerza estética: obras sumamente poéticas que hacen

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>117</sup> Cuauhtémoc Medina, “Espectralidad materialista” en *op.cit.*, p.18.

<sup>118</sup> Entrevista utube, Museo de Arte Moderno, 2011.

pensar e imaginar de nuevas formas, la muerte y la condición histórica en la que vivimos. Al mostrarse dentro de la fantasmagoría , lo cruel causa disenso.



Imagen 53- 54. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*  
2009 Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte La Bienal de Venecia Palacio Rota  
Ivancich



Imagen 55-56 *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* *Sangre recuperada*, 2009  
Instalación de telas impregnadas con lodo que fueron usadas para limpiar ligares donde fueron encontrados cuerpos de personas asesinadas en México. El traslado de este material a Venecia se efectúa por medio de la rehidratación de telas.



Imagen 57. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Ajuste de cuentas*, 2009  
Joyas engarzadas con fragmentos de vidrio provenientes de un ajuste de cuentas, que involucró un tiroteo de carro a carro en las calles de Culiacán, México en abril del 2009.



Imagen 58. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?, Narcomensajes*, 2009  
Textos bordados en hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron los asesinatos. Las telas serían bordadas progresivamente durante la Bienal de Venecia. Los textos han sido apropiados de las sentencias o mensajes que usa el crimen organizado en las ejecuciones

Ver Oír y Callar  
Hasta que caigan todos tus hijos  
Así terminan las ratas  
Para que aprendan a respetar



Imagen 59. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza, 2009*

Limpieza del piso de las salas de exhibición hecha con mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México. La acción tendrá lugar al menos una vez al día durante el tiempo que dura la Bienal de Venecia.



Imagen 60. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 2009

Limpieza del piso de las salas de exhibición hecha con mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México. La acción tendrá lugar al menos una vez al día durante el tiempo que dura la Bienal de Venecia.



Imagen 61. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera*, 2009

Tela impregnada con sangre tomada del lugar donde cayeron los cuerpos de personas asesinadas de la frontera norte de México.



Imagen 62. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Mesa 2009*  
Mueble de concreto fabricado con una mezcla de fluidos recogidos del lugar donde una persona fue asesinada.



Imagen 63. Teresa Margolles *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada*  
Intervención al pabellón de Estados Unidos en los Giardini de Venecia con telas con sangre de personas ejecutadas en la frontera norte de México. Abril 2009.



Imagen 64 .Teresa Margolles *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bordado*  
 Conjunto de accionasen las calles de la ciudad de Venecia con gente bordando con hilo de oro  
 telas con sangre recogidas en escenas de ejecuciones en la frontera norte de México.



Imagen 65. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera arrastrada*  
 Acción pública en la playa de Lido, Venecia , realizada con telas con sangre recogidas en escenas  
 de ejecuciones en Mexico. Mayo 2009.



#### **Capítulo IV. Conclusiones.**

Reconozco que esta tesis es apenas un esbozo de un tema tan amplio como el arte y la política. En los dos primeros capítulos se analizaron las ideas sobre el arte y la política de algunos artistas, críticos latinoamericanos y filósofos del siglo XX. Estas ideas ciertamente se pueden ampliar, ya que hay muchos otros autores que hablan sobre estos temas y que no se trataron en esta tesis. De cualquier manera, dentro de estas posturas y declaraciones encontramos algunas características comunes.

Las opiniones de Sartre, Benjamin o Gramsci parten de la decisión del artista que se sitúa como constructor, organizador o generador de cambios. También Camnitzer o Gómez Peña parten de esta misma postura. Todos los autores en realidad manifiestan la capacidad transformadora del arte. Sin embargo los drásticos cambios en la manera de vivir y de producir arte en el siglo XX, hacen que el arte y la política deban analizarse de manera diferente hoy, que en la época de Benjamin, Gramsci o Sartre. En este mundo de hibridaciones y espacios multiculturales, ante una esquizofrenia prevaleciente, es importante, como dice Rancière, replantear todo el análisis del arte y la política.

En ese sentido los autores como Rancière, García Canclini y Mosquera coinciden en cómo el arte contemporáneo hace visible estos intersticios, estas disyuntivas, estos lugares de cruce de la sociedad. Es así que las nuevas prácticas y modos de visibilidad del arte reconfiguran la experiencia sensorial.

Por otra parte sabemos que las crisis sociales y políticas en una sociedad siempre revierten en el arte. Es el *Zeitgeist*, que inevitablemente aflora en la obra de

algunos artistas. Los casos analizados tanto en México como en Argentina son evidentes.

La crisis social y política de 1994 en México fue real y en muchos aspectos continúa o es peor. El PRI ha regresado a la presidencia y detrás de ésta parece seguir estando la presencia de Carlos Salinas de Gortari. Hay miles de desaparecidos por la guerra del narcotráfico y ahora la ciudadanía se ha agrupado para ejercer justicia. Desde 1994 el arte y la política se han reactivado, como las ocho piezas analizadas en el tercer capítulo y una parte de la producción que vemos hoy en el arte contemporáneo de México.

Entre los ocho artistas mexicanos, todos reconocen que el arte tiene la capacidad de transformar. Algunos artistas como Marcos Ramírez Erre, César Martínez, Yoshua Okón y Teresa Margolles a lo largo de su carrera no quitan el dedo del renglón de los temas socio-políticos, son artistas comprometidos que declaran abiertamente su compromiso, como lo hicieron en su momento Sartre u otros intelectuales. Los ocho artistas están tratando con problemas sociales, buscando estos intersticios, como dice García Canclini, exponiendo contradicciones en los ocho casos. Artistas como Gustavo Artigas o Francis Alÿs hacen un arte crítico político, que no es el tema constante de toda su producción artística. Tampoco declaran tener una vocación volcada en una postura política, aún así es un arte comprometido. Como menciona Leon Ferrari el arte se clasifica de acuerdo al fin con el que se produce. Vemos claramente que la postura del artista, determina en primera instancia su compromiso y define en parte, la función que toma el arte. Como dice T.J. Clark la pregunta de cuándo o cómo el artista decide tomar esta

postura, tampoco tiene una respuesta clara, parece que siempre dependerá de la decisión y de la ideología del mismo.

Aplicando lo que plantea Rancière, analizaré cómo estas ocho piezas de los artistas mexicanos usan distintas prácticas y tienen distintas formas de visibilidad. Las obras de Francis Alÿs y César Martínez tocan cuestiones locales y sucesos precisos. Usando prácticas de las vanguardias, como el performance y la gráfica, *APRicalipsis* de César Martínez es una acción estética y política, un acto crítico político lleno de humor, sobre la decadencia después de setenta años de prisma y corrupción. César Martínez usa, como Walter Benjamín ha escrito, la risa como punto de partida para el pensamiento. Es una pieza muy crítica y muy directa en su forma de comunicar los sucesos.

Francis Alÿs se centra en una acción que crítica a todo el sistema, especialmente la problemática de la vivienda y el trasfondo de los gastos de publicidad durante las elecciones de 1994 con los *readymades* de las lonas publicitarias de las campañas. Realizada en el Zócalo de la Ciudad de México, Alÿs usa la gráfica de la propaganda política de 1994 para hacer su tienda de campaña, una escultura y una casa a la vez. Esta acción es estética, articulada con una aguda y sutil inteligencia, causa disenso y tensión, es como una espiral que se vuelca sobre sí misma y en ese sentido amplifica la experiencia.

La intervención de Erre en el puente San Ysidro, es una pieza impecable y de gran fuerza con este enorme caballo bicéfalo de madera que se hace visible en un acto estético. La instalación de una escultura monumental que se planta en un cruce

fronterizo, justamente causa cuestionamientos y disenso entre la sociedad sobre una problemática política fundamental.

Vicente Razo haciendo un museo de arte popular, establece una horizontalidad entre las artesanías y el *high art*, entre los museos y el pueblo. Además de una actitud sumamente crítica y cínica contra las instituciones del arte, está haciendo ingeniería social con la colección de un conjunto de expresiones populares insertándolas como arte en un museo en su baño. Es una pieza crítica que incide sobre una lógica ética política, al romper y criticar los límites de lo que es el museo y el sistema de legitimación del arte con las objetos populares de Salinas de Gortari. Usa, como dice Rancière, la estrategia de oponerse al sistema y contra los medios.

Las obras de Yoshua Okón y Miguel Calderón junto con la de Gustavo Artigas y Minerva Cuevas son piezas que penetran o rompen el orden social. La obra de Okón y Calderón es un performance absurdo de los artistas, demostrando lo terriblemente impune que es el país. Un acto rebelde y crítico con un esquema todavía romántico, dónde el arte es capaz de romper reglas y absolutos. Un acto estético y ético, pero que no tiene propuesta, es demasiado directo y por ello no amplifica la experiencia.

Gustavo Artigas con el juego altera el orden común, crea seriamente desacuerdos que pueden hacer reflexionar a los espectadores. "*The rules of the game*" es una pieza extraordinaria que trabaja tanto en una lógica de estética política por la presentación que logra con la simultaneidad de juegos, y una inserción ética política al involucrar a grupos personas de ambos países.

Minerva Cuevas se presenta como una empresa utópica que usa diferentes prácticas para el gigantesco desequilibrio social. Su gráfica de campañas es una práctica estética utilizada desde las vanguardias. Los regalos son una especie de limosnas que realiza a través de la página internet y se insertan de una manera ética política en la sociedad. También rompe el orden legal haciendo productos falsificados como las credenciales de estudiante, boletos del metro, etc. Si alguna fuerza tiene la pieza, estaría en la gráfica de las campañas, algunas son muy creativas, sin embargo los regalos son ciertamente una práctica muy tradicional, ingenua e ineficiente de hacer una acción ética.

Finalmente la obra de Teresa Margolles la más depurada a través del tiempo ha logrado insertarse como una verdadera red que trabaja articulando muchos elementos dentro de ella. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, de alguna manera agrupa el abanico de formas de producción de Teresa Margolles. Con una ética refinada ha hecho que las familias de las víctimas sean ejecutantes del arte contemporáneo, sean bordadores o trapeadores. Al hacer de la morgue su *atelier*, Margolles ha exportado la muerte en las formas mínimas, casi invisibles. Uno o muchos cadáveres están ahí y no se ven, en sábanas con sangre, grasas y fluidos del lavado de los cuerpos presentados como: líquidos para untar, vapores u objetos sumergidos en concreto. En esta especie de purismo y ausencia de materialidad, la obra de Margolles logra una poética fantástica. Un acto estético político de gran fuerza. Además aprovechando el arte como mercancía y su éxito como artista en el mercado mundial, Teresa ha hecho uso de esta economía sacrificial como la llama Mariana Botey, de comprar los cadáveres a las familias de

las víctimas por dinero para ayudarles y hacer con ellos arte. Este tipo de práctica inserta éticamente y de una manera innovadora la función del arte en la sociedad. Es así que el trabajo de Margolles se completa de una manera magnífica por varias directrices. Su obra causa disenso ciertamente y hace reflexionar a la sociedad.

Entre las ocho obras realmente son pocas las que trabajan con colectivos, y en su caso colectivos muy pequeños como las piezas de Artigas y Margolles. Los artistas que agencian realmente a los subalternos serían la pieza de Vicente Razo a través de colocar el arte popular en el museo, la de Teresa Margolles al colocar a las víctimas en distintas posiciones dentro del sistema del arte, sea empleándolos o comprando alguna parte del cadáver. La obra de Gustavo Artigas "*The Rules of the Game*" también agencia a subalternos en este caso a la población fronteriza y a los migrantes.

La sociedad mexicana adormilada tiene desde hace poco tiempo más conciencia frente a lo que sucede ante ella. Podemos claramente darnos cuenta cómo, en el 2013, más y más artistas tocan temas sociales y políticos en su obra ante la guerra que se libra en el país. El último sexenio dejó como resultado 20,000 desaparecidos por la guerra del narcotráfico, la violencia y la impunidad imperan en toda zona, las muertes de miles de personas dejan dolor funesto en la sociedad, los desplazamientos de muchas familias por la violencia han marcado el fin de los gobiernos del PAN. Hoy gobierna el PRI nuevamente y la situación de momento no ha cambiado. Ciertamente desde la crisis política de 1994, el fin del

salinismo y el surgimiento del zapatismo, hasta ahora en el 2013 ante la supuesta democracia ejercida con el cambio de partido en el poder, han dejado positivamente en la sociedad una conciencia política y social más participativa en todos los niveles. Los artistas se han visto involucrados obviamente en ello.

En la actualidad, muchos artistas realizan nuevas prácticas, y han encontrado nuevos lugares donde inscribir su trabajo, podría enumerar a muchos de ellos, por mencionar algunos: el trabajo social y crítico del colectivo regiomontano Tercer Un Quinto, o el trabajo de arte mediático de Fran Ilich, o en campos como la biología, la reutilización de la energía, el trabajo de Gilberto Esparza, o Marcela Armas. En este sentido la investigación se puede nutrir y ampliar en varios casos de las nuevas generaciones de artistas y la crisis que vive actualmente en México.

Sabemos que el arte y la política trabajan en el campo de la ideología. El arte contemporáneo busca colocarse en estos lugares donde trabaja críticamente bajo ciertas premisas como la paradoja. Es también evidente que los artistas han encontrado nuevas formas de hacer arte, nuevas facetas ético estéticas y nuevas capacidades de transformar. La efectividad del arte es imposible de medir, imposible de tener un resultado claro o un enunciado científico de este dispositivo que se ha ampliado. Vemos cómo la efectividad de la obra no depende tampoco de la postura política radical del artista. El dispositivo del arte y la política permanecerá a lo largo la historia, hoy es una red articulada por múltiples vectores, pero también sigue siendo una aporía.

## Bibliografía.

Acha Juan, *Crítica de arte*, México, D.F., Edit. Trillas, 1992.

Althusser, Louis , *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*, en: Zizek, *Ideología*, p. 115-156.

Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Conferencia en la UNLP, 2005.

Álvarez Arosqueta, Claudia Marcela, *El canibalismo como metáfora: análisis de las performancias del artista César Martínez Silva*, Tesina Licenciada en Historia, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Álvarez, Sonia E. , Evelina Dagnino , Arturo Escobar, *Cultures of Politics, Politics of Cultures. Revisioning Latin-American Social Movement*, Westview Press, U.S.A.

Arriola, Magali, "INSITE", en *Curare*, num. 12, México, D.F., 1998.

Arroyo Cella, Chiara (ed.) , *Yoshua Okón*, México, D.F., Edit. Landucci, 2010.

Badiou, Alan, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford, Stanford Press University, 2005.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, D.F., Edit. Grijalbo, 1987.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid, Edit. Katz, 2010.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D.F., Edit. Itaca, 2003.

--- *Estética y política*, Buenos Aires, Edit. Los Cuarenta, 2009.

--- *El autor como productor*, traducción Bolívar Echeverría,  
[http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-espectadores/\\_docs/el\\_autor\\_como\\_productor.pdf](http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-espectadores/_docs/el_autor_como_productor.pdf)

Biesenbach, Klaus, Cuauhtémoc Medina, Patricia Martin, Guillermo Santamarina (eds.), *PS1 "Mexico City : An exhibition about the rate of bodies and values*, Nueva York, 2001.

Bourdieu , Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Bourdieu, Pierre, *Los tres estados del capital cultural*, 1979. Edición en línea:  
<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>



Bourdieu, Pierre y Hans Haacke, *Free Exchange*. Stanford, Stanford Univ Press, 1995.

Buci-Glucksmann, Christine, *La estética de lo efímero*, Madrid, , Arena Libros, 2003

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*, Montevideo, HUM, CCE, CCEBA, 2008.

---- “El arte al margen de la ética tiene que ser llamado decoración”, en *Diario El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de junio de 2006.

Clark, T.J., *The Absolute Bourgeois*, Los Angeles, University of California Press, 1999.

--- *Farewell to an idea*, Singapore, Yale University Press, 1999.

Cocola, Agustin, “Minerva Cuevas y los problemas del arte político”, en *La Siega*, núm 1. ,2004. [www.lasiega.org](http://www.lasiega.org)

Crary, Johnatan, *Suspensiones de la percepción*, Madrid, Edit. Akal, 2008.

Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*, México, D.F., CONACULTA, 2005.

Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia arte y cultural visual en México 1968-1997* , México, U.N.A.M., 2007.

Ehrenberg, Felipe, *Manchuria Visión Periférica*, Singapur, Edit. Diamantina, 2007.

Espinosa, Elia, *El realismo conceptual de Teresa Margolles*, en <http://www.arte-mexico.com/>

García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, México, D.F., Edit. Grijalbo, 1989.

Gómez Peña, Guillermo, *Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de “antropología inversa”*, Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Junio 2000, disponible en: <http://hemi.nyu.edu/archive/text/pena.html>

Gómez-Peña, Guillermo, “Terreno peligroso”, en *La Jornada Semanal*, núm. 31, 8 de octubre de 1995

Gómez Calderón, Lorena, “César Martínez. Arte integral”, en *Casa del Tiempo*, núm. 36, México, D.F., octubre 2010.

González Flores, Laura , *Fotografía y pintura: dos medios diferentes*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, SA, 2005.

Gramsci, Antonio *Cuadernos de la Cárcel 2*, México, Edit. Juan Pablos, 1975.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la Cárcel 3*, México, Edit. Juan Pablos, 1975.

--- *Cuadernos de la Cárcel 6*, México, Edit. Juan Pablos, 1975.

Groys, Boris, *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.

Helguera, Pablo, “Arte contemporáneo y educación política”, en *Curare*, núm.22, México, D.F., 2003.

*INSITE 1997*, Installation Gallery San Diego, China, 1998.

Krauss, Rosalind E., *Pasajes de escultura moderna*. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Edit. Akal, 2002.

*La Panadería 1994-2002*, México, D.F., Edit. Turner, 2005.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (eds.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Longoni, Ana, “La legitimación del arte político”, en *Brumaria*, núm. 9, Madrid, 2005.

Longoni , Ana y Mestmen, Mariano (eds.), *Tucumán Arde, Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Edit. Endeba, 2005.

Marx, Karl, *18 Brumario de Luis Bonaparte* (1851), Sección I, 417. en: *Obras Escogidas*.

MacMasters, Merry, “En su obra Ramírez ERRE, busca hacer la crítica sin relegar la belleza del arte”, en *La Jornada*, 20 junio 2011.

Medina, Cuauhtémoc, *Teresa Margolles, ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Madrid, Edit RM, 2009.

--- “Porque lo social no nos está dado”, en *Horizontes del arte latinoamericano*, Compila José Jiménez, Madrid, Edit. Tecnos, 1995.

--- *Recent Political Forms, Radical Pursuits in Mexico*,

--- “Juegos intersubjetivos en el campo político” en *XXV Coloquio Internacional de Arte, La imagen política*, Cuauhtémoc Medina (ed.), México, D.F., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

--- *Chasing a ball in the political field*, 2001,  
<http://www.gustavoartigas.com/>

--- *Pseudomuseos; Sobre el Museo Salinas y otros y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México*, [www.micromuseo.org](http://www.micromuseo.org).

Medina, Cuauhtémoc, Ferguson Russell, Fisher Jean (eds.), *Francis Alÿs*, Londres, Edit Phaidon, 2007.

Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, Institute of International Visual Arts, 1995.

---, *Caminar con el diablo, textos sobre arte internacionalismo y culturas*, Madrid, Edit EXIT, 2010.

--- *Arte y política: Contradicciones Disyuntivas y posibilidades*, <http://arte-nuevo.blogspot.com>

--- “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, en *Art Nexus*, núm. 48, Bogotá, 2003.

--- “Spheres, Cities, Transitions. International Perspectives on Art and Culture”, en *Art Nexus*, núm. 54, Bogotá, 2004.

Pastor Mellado, Julio, “Teresa Margolles y las fronteras de la institución artística”, en *Art Nexus*, núm.77, 2010.

Phillips, John W.P. *Art, Politics and Philosophy Alain Badiou and Jacques Rancière*, Theory Culture and Society, Los Angeles, 2010.

*Produciendo Realidad, Arte y realidad, Latinoamericana*, Prometeo Arte Contemporanea, Lucca, Italia, 2005.

Razo, Vicente (ed.), *The Official Museo Salinas Guide*, Smart Art Press, Santa Mónica, 1999.

Rancière, Jacques, *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Kindle Edition, Londres, Continuum International Publishing Group, 2011.

--- *Sobre políticas estéticas*, Museu d’Art Contemporani, Barcelona, 2005.

Reyes Palma Francisco, "Guerra de corporaciones. La historia de Minerva y el puerquito BBV", en *Curare*, núm. 16, México, D.F., 2000.

Ruiz, Isaura , "Marcos Ramírez ERRE", en *Art Nexus*, núm.83, Bogotá, 2011.

Sartre, Jean Paul, *Presentación de Les Temps Modernes, ¿Qué es la Literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1950.

Sánchez, Osvaldo y Garza, Cecilia (eds.), *INSITE 2000-2001, Parajes fugitivos*, México, D.F., Edit. Offset Rebosán, 2001.

Spivak, Gayatri, *Can the subaltern speak?*, Edited by Rosalind C. Morris, New York, Columbia University Press,2010.

Teets, Jeniffer, *Are we here to play or to be serious*, 2004,  
<http://www.gustavoartigas.com/>

Teets, Jennifer, "Chemical misunderstanding. Entrevista con Gustavo Artigas", en *Curare*, núm. 26, México D.F., 2006.

Villarreal, Rogelio, "De policías y bailarines: videos de Yoshua Okon" , en *Curare*, núm. 16, México, D.F., 2000

Yehia, Naief , "PS1 Mexico City: An exhibition about the rate of bodies and values", en *Art Nexus*, núm . 46, Vol. 4 , 2002.

*Yo y mi circunstancia, movilidad en el arte contemporáneo mexicano*, Museo de Bellas Artes de Montreal, México, D.F., Editora Infagón S,A, de C.V., 2000.

Zizek, Slavoj, *A Plea for Ethical Violence*, The bible and Critical Theory, Vol. 1., No. 1, Monash University Epress, 2004.

Zizek, Slavoj, *From Politics to Biopolitics ... and Back*, The South Atlantic 103;2/3 , Duke University Press, 2004.